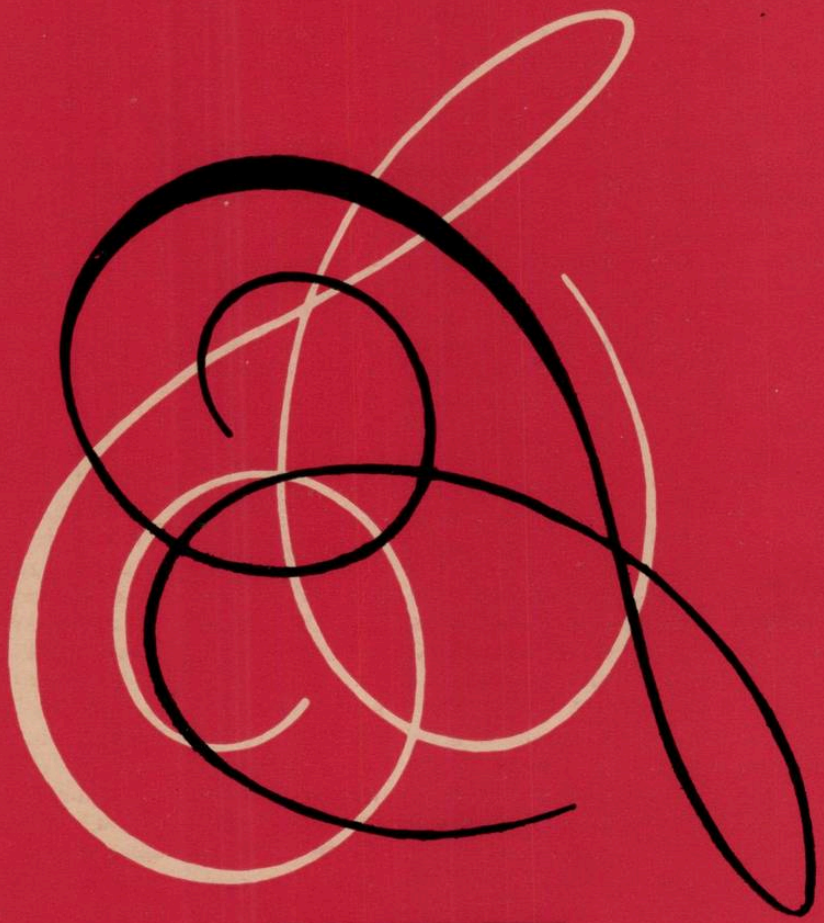
Biblioteca oraș
S I BI U



BIBLIOTECA ORAȘ
SIBIU

muzica

IANUARIE
1965

1

REVISTA
UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN RPR SI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURA
SI ARTA

Note

● Revista „The Musician" organ al Uniunii Muzicienilor din Anglia, publică în numărul său pe septembrie un articol scris de Harry Francis, secretar adjunct al acestei organizații, în care arată marile progrese realizate de R.P.R. în ultimii 10 ani, timp care despărțea ultimele sale vizite la noi în țară. El spunea că „înaltul nivel al concertelor în domeniul muzicii simfonice, de cameră, de operă și a muzicii populare românești este de mult recunoscut".

● Revista cehă Hudebni rozhledy nr. 19/1964 publică sub semnătura lui Vilém Pospisil articolul „Al treilea Festival Muzical de la București" în care se spune: „Românii au reușit să construiască trei săli noi, au cîștigat multă experiență la festivalurile anterioare și în felul acesta al treilea Festival și concursurile au fost organizate cu o adevărată strălucire de festival" ... „Receptivitatea, atenția și admirația publicului au fost uneori aproape impresionante".

În articol sînt menționate lucrările românești prezentate cît și participanții cei mai de seamă ai Festivalului: orchestra filarmonică din Viena sub bagheta lui Karajan, pianistul Rubinstein, baletul Teatrului Mare din Moscova. Este de asemenea evidențiată măiestria interpreților români și mai ales a corului „Madrigal". În ce privește nivelul execuției lucrărilor la concurs, autorul apreciază că a fost foarte bun, la unii participanți fiind chiar admirabil.

● Laureații Concursului Enescu 1964 pentru vioară Claire Bernard și Sylvie Carbonel din Franța, au interpretat muzică de Enescu la un concert organizat de curînd la Paris de Asociația de prietenie Franța-România.

● De curînd au cîntat: Arta Florescu artistă a poporului, în U.R.S.S. în „Othello", „Tosca și „Trubadurul", susținînd și recitaluri de lieduri în mai multe orașe, la Dijon (Franța) Zenaida Pally în „Samson și Dalila", Magda Ianculescu, Ion Piso la Liège (Belgia) în 4 spectacole cu Rigoletto, Teodora Lucaciu în U.R.S.S. în „Cio-cio-san" și „Evgheni Oneghin", tenorul Cornel Fînățeanu în „Faust" la Ankara (Turcia), iar baritonul Dan Iordăchescu a participat la spectacolul anual organizat de Oficiul European pentru Națiunile Unite în Palatul O.N.U. din Geneva. Tenorul Valentin Teodorian a interpretat pe scenele din Bulgaria Traviata, bucurîndu-se de succes.

De asemenea, soliștii Ileana Iliescu și Gheorghe Cotovelea s-au bucurat de succes în „Lacul lebedelor" pe scena operei din Riga, iar Alexa Dumitrache-Mezincescu împreună cu Sergiu Stefanschi în R.S.F. Iugoslavia — în spectacole cu „Lacul lebedelor" și „Giselle".

● La Londra a apărut „Concise Oxford Dictionary of Opera" de Harold Rosenthal și John Warreack. Micul dicționar Oxford pentru operă își propune ca în 450 de pagini să cuprindă toate operele, compozitorii și cîntăreții de operă pînă în zilele noastre. Dar din păcate — așa cum spune Arthur Jacobs în recenzia făcută în „Musical Times" din noiembrie 1964 — lucrarea nu reușește să cuprindă o serie de opere și compozitori importanți, mai ales din țările socialiste. „Chiar și asemenea celebrități ca Enescu lipsesc și nici la Romînia nu este trecut; opera Oedip (Paris 1936; reluată la București în 1958) nu este introdusă". Dar chiar și unii compozitori și soliști englezi contemporani nu sînt menționați, ceea ce dovedește intenția de părtinire a autorilor, conchide Jacobs.

● La Viena în sala „Musikverein" Mircea Basarab a dirijat Tonkünstlerorchester, care a executat Rapsodia română de Mircea Basarab, Concertul pentru vioară și orchestră de Ceaikovschi avînd ca solist pe Ion Voicu și Simfonia în re minor de César Franck. Presa austriacă comentează cu detalii și aprecieri elogioase pe interpreții români.

● Pentru prima dată acordurile Rapsodiei române de George Enescu au răsunat la Ankara (Turcia) unde orchestra simfonică din Ankara a dat un concert dirijat de Jean Bobescu. La sfîrșitul concertului primul ministru al Turciei, Ismet Inonü, l-a felicitat pe dirijor.

● De o primire deosebit de caldă s-a bucurat de curînd la Moscova Trioul instrumental „București", compus din Valentin Gheorghiu — pian, Ștefan Gheorghiu — vioară și Radu Aldulescu — violoncel. Trioul a interpretat printre alte bucăți și Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră de Paul Constantinescu, cu orchestra Filarmonică din Moscova sub conducerea lui Kondrașin. Atît concertul, cît și înaltul nivel de interpretare al artiștilor au fost viu aplaudate de public.

● Baritonul Nicolae Herlea a cîntat cu mare succes roluri din „Don Carlos" și din „Forța destinului" de Verdi în premieră la Metropolitan Opera din New York. El a cîntat — după cum spunea criticul Snyder de la Ziarul New York Herald Tribune — „cald, suav, plin, cu mult sentiment, a jucat cu grație și inteligență". De asemenea Herlea a cîntat la aceeași operă alături de celebra soprană australiană Joan Sutherland în opera „Lucia de Lammermoor" de Donizetti. Acesta a fost primul spectacol al Metropolitanului din New York difuzat în acest sezon simultan în toată America de rețelele de radio.

● În luna decembrie 1964, în cadrul Universității Humboldt din Berlin și a Universității Karl Marx din Leipzig, muzicologul Alfred Hoffman a conferențiat despre viața și opera lui George Enescu, iar muzicologul Vasile Tomescu despre muzica românească contemporană.

● A apărut recent nr. 1/1964 al revistei „Studii și cercetări de istoria artei", seria teatru — muzică — cinematografie. În număr semnează, printre alții, Mihail Jora („Paul Constantinescu"), Alfred Hoffman și Mircea Voicana („Douăzeci de ani de muzicologie românească, 1944—1964").

muzica

ANUL XV Nr. 1 IANUARIE 1965

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Satisfac oare programele de concert exigenţele publicului?

La capătul a trei luni de stagiune muzicală bucureşteană (1964/1965), o scurtă privire de ansamblu asupra rezultatelor obţinute poate prilejui reflecţii utile în privinţa orientării instituţiilor muzicale, a intenţiilor şi a realizărilor lor. Unele concluzii trase după numai o treime a stagiunii — cînd se ştie că planurile sînt concepute pentru a fi desfăşurate pe întreaga perioadă a celor două luni, nu vor apare premature, întrucît anumite linii directoare se întrezăresc încă de pe acum, permiţînd o discuţie cu caracter generalizator pe marginea primelor concerte, recitaluri şi spectacole.

Din examinarea programelor realizate la Filarmonica „George Enescu" rezultă că principala atenţie a fost îndreptată spre cultivarea perioadelor extreme ale istoriei muzicii, corespunzînd preclasicismului — clasicismului şi creaţiei contemporane. Astfel Filarmonica a iniţiat un interesant ciclu al simfoniilor „londoneze" de Haydn, din care s-au executat pînă în prezent simfoniile nr. 93, 100, 101, şi 104 ; a programat lucrări de Bach, Händel, Mozart, Gluck într-o proporţie mai simţitoare decît în trecut. În programele orchestrelor simfonice şi de studio ale Radioteleviziunii au existat, de asemenea, creaţii de Bach, Händel, Haydn (Oratoriul „Anotimpurile"), Mozart, Gluck. Un recital al Filarmonicii a fost dedicat muzicii preclasice franceze, un altul sonatelor pentru vioară şi pian de Mozart (Mihai Constantinescu — Maria Cardaş), în timp ce la Studioul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" o serie de manifestări au fost de asemenea consacrate acestei perioade. Cît de importantă este practicarea pe o scară întinsă a muzicii preclasice şi clasice pentru însuşirea de către membrii orchestrelor, dar şi de către solişti şi dirijori, a unui stil care pretinde o extremă acurateţe a interpretării, o maximă precizie a pulsaţiei ritmice, o clară punere în valoare a fiecărei voci în ansamblul instrumental, s-a susţinut şi s-a repetat necontenit. Este de dorit, ca în perioada care urmează, acest început să fie continuat şi amplificat, eventual incluzîndu-se în concerte un număr sporit de lucrări preclasice, care totuşi — proporţional — au fost programate pînă în prezent cu o anumită reţinere.

Muzica veacului nostru a fost bogat reprezentată, prin lucrări în general interesante şi valoroase, multe din ele în primă audiţie. Referindu-ne pentru început la creaţia compozitorilor de peste hotare, amintim, la Filarmonica, prima audiţie a „Recviemului de război" de Britten, concertul comemorativ Richard Strauss, lucrările de Prokofiev, De Falla, Poulenc, primele audiţii ale Serenadei pentru 7 instrumente şi bas solo de Schönberg şi Cantatei I-a de Webern, la Radio primele audiţii din Schönberg (Cinci piese pentru orchestră), Jolivet (Concertul de pian), lucrările de Ravel şi Sostakovici, la Cinematografie cele două concerte în care au fost programate exclusiv prime audiţii din Bartok („Castelul lui Barbă Albastră"), Stravinski („Oedipus Rex"), Hindemith (Concertul filarmonic, Dansuri simfonice, „Cele patru temperamente").

În legătură cu activitatea Orchestrei Cinematografiei este de subliniat că dirijorul Constantin Bugeanu desfăşoară o rodnică muncă de promovare a creaţiei contemporane universale. Programe ca cel Bartók-Stravinski au atras o seamă de iubitori ai muzicii împlinind într-o bună măsură chiar sala mare a Palatului R.P.R. Orchestra Cinematografiei este în necontenit progres. Se cîntă tot mai îngrijit, cu o dăruire vizibilă din partea orchestrei ce secondează îndeaproape strădaniile dirijorului. Concertul cu caracter comemorativ „Hindemith" la care au fost prezentate lucrările mai sus menţionate, s-a bucurat însă de o slabă participare a publicului, pentru care Sala Ateneului a apărut încă prea mare. Este de făcut observaţia că, exceptînd „Cele patru temperamente", lucrările prezentate nu constituiau puncte de un remarcabil interes artistic. De altfel, un program exclusiv „Hindemith" nu este de natură, cum s-a văzut, să polarizeze în jurul său masa largă a iubitorilor de muzică. Se cuvine a se da preferinţă unor programe variate, în care muzica românească să fie, cu necesitate, prezentă. În legătură cu promovarea creaţiei muzicale a compozitorilor noştri este de relevat solicitudinea unor dirijori ca

911

Iosif Conta, Emanoil Elenescu şi Paul Popescu, pentru a nu cita decît unele din ultimele manifestări peste hotare, care în cadrul concertelor date în R.P. Ungară şi respectiv în R.D. Germană au avut în programele lor lucrări simfonice romîneşti.

Aşa cum s-a subliniat în repetate rînduri promovarea muzicii romîneşti atît în ţară cît şi peste hotare trebuie să fie privită de către dirijorii şi soliştii ce ne reprezintă ca o sarcină de onoare şi o îndatorire patriotică. Exemple în acest sens ne oferă şi muzicienii solişti şi dirijori care în vizită la noi nu pierd nici un prilej pentru a prezenta muzica patriei lor. Cazul Filarmonicii din Poznan, care sub conducerea dirijorului Crzemiewsky, a prezentat la Ateneul R.P.R, alături de Uvertura de Concert de Enescu, exclusiv muzică poloneză, este demn de luat în seamă. S-a mai observat, în ultima vreme, că dirijorii acordă o atenţie deosebită programelor cu prime audiţii. Este foarte bine. Dar nu toate primele audiţii justifică munca depusă pentru buna lor prezentare. În nici-un caz nu trebuie să se cadă într-un fel de fetişism al primelor audiţii.

Fără îndoială nu este neglijabil importantul pas înainte făcut în direcţia includerii în programe a muzicii contemporane. A prezenta doar într-o treime de stagiune atîtea importante prime audiţii din Schönberg, Webern, Bartók, Britten, Stravinsky, Hindemith, Jolivet, — iată un fenomen grăitor pentru spiritul nou care însufleţeşte instituţiile noastre muzicale şi pe artiştii interpreţi. Iar interesul cu care publicul a primit — cu rezervele sus arătate — aceste lucrări constituie pentru dirijorii Mircea Basarab, Mircea Cristescu, Iosif Conta, Constantin Bugeanu, Paul Popescu — sub a căror conducere s-au desfăşurat concertele respective — o încurajare. Subliniem însă că programele-bloc cu un singur compozitor ca cele date de orchestra Cinematografiei sub conducerea dirijorului Constantin Bugeanu, nu sînt recomandabile. Este mai greu ca acestea să întrunească sufragiile iubitorilor de muzică. Este de dorit, dimpotrivă, ca programele să fie variate şi din ele muzica romînească în nici un caz să nu lipsească. Sistemul concertului de sfîrşit de stagiune cu program exclusiv romînesc — cum a fost cel din anul trecut, deosebit de interesant de altfel, susţinut de dirijorul Bugeanu, la orchestra Cinematografiei nu este totuşi satisfăcător. Lucrările compozitorilor romîni se cuvin prezentate în fiecare concert de-a lungul anului, nu îngrămădite, la sfîrşit, într-un singur program care are şanse mai mici să fie urmărit cu toată atenţia meritată.

Muzica romînească a figurat, în această perioadă, cu un număr de prime audiţii (Simfonia a II-a de Wilhelm Berger, „Imagini din copilărie" de Valentin Gheorghiu, Concertul pentru vioară de Carmen Petra-Basacopol, Poemul „Noapte de august" de Doru Popovici) şi cu unele reluări din lucrările lui Sabin Drăgoi, Ion Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Dinu Lipatti, Ion Hartulary-Darclée, Constantin Bobescu, Aurel Stroe, Walter Klepper, Mircea Istrate, Carmen Petra-Basacopol şi Liviu Glodeanu. Din păcate, practica de a include în programe de preferinţă lucrări romîneşti alese după criteriul scurtimii lor — satisfăcîndu-se în chip formal obligaţia morală de a promova creaţia originală — pare să continuie. Multe din valoroasele lucrări de oarecare amploare ale compozitorilor noştri ajung astfel să lipsească din programele concertelor simfonice, după o primă şi... ultimă audiţie. Ar fi de aceea de dorit ca în restul stagiunii programarea lucrărilor romîneşti să fie făcută cu un discernămînt sporit, rezervîndu-se creaţiilor cu adevărat reprezentative — indiferent de dimensiunile lor — locul cuvenit. Este regretabil faptul că pe parcursul a 3 luni, în care au avut loc în total 26 de concerte ale celor trei principale formaţii simfonice din Capitală, nu s-a prezentat *nici o singură* lucrare orchestrală de George Enescu, numele marelui nostru compozitor figurînd pe afiş doar cu prilejul primei audiţii a Cvintetului său op. 29 şi cu acela al concertului Filarmonicii din Poznan, care a ţinut să omagieze creaţia noastră muzicală prin execuţia Uverturii sale de concert. Faptul că acest început de stagiune a urmat imediat după Festivalul „George Enescu", în cursul căruia s-au interpretat o seamă de creaţii enesciene, nu poate constitui în niciun caz o justificare. Lucrările lui Enescu trebuie să-şi găsească în permanenţă locul în programele concertelor noastre simfonice, după cum este greu de înţeles să lipsească cu desăvîrşire — chiar pe perioade trimestriale — nume ca acele ale lui Mihail Jora, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Ion Dumitrescu, Ludovic Feldman, Zeno Vancea, Alfred Mendelsohn, Tiberiu Olah, Anatol Vieru etc. Se resimte în această privinţă — ca şi în altele — necesitatea unei judicioase coordonări a vieţii noastre de concert. Din analiza programelor diferitelor instituţii nu rezultă că acestea au fost coordonate. Un plan de stagiune va trebui neapărat conceput în ansamblul lui, aşa încît să se întrevadă existenţa unei orientări generale, în cadrul căreia instituţiile să-şi aibă sarcini bine precizate. Existenţa în repertoriile de concerte a unor anumiţi compozitori sau a unor anumite lucrări nu se va mai datora, atunci, unui joc al hazardului, după cum nu se va putea întîmpla — aşa cum s-a putut constata în săptămîna 6—13 decembrie — să se programeze aceeaşi lucrare atît la Filarmonică, cît şi la Radioteleviziune (Concertul pentru vioară şi orchestră de Beethoven, executat în cele din urmă doar la Radio de către Mihai Constantinescu, deoarece solistul oaspete György Garay şi-a contramandat în ultimul moment participarea la concertul Filarmonicii).

Iniţiativa Filarmonicii de a tipări la începutul stagiunii un prospect anunţînd programele concertelor sale pe o perioadă de trei luni este fără îndoială bine venită, cu condiţia ca totul să fie pus în joc pentru respectarea riguroasă

a datelor și lucrărilor astfel stabilite. Ar fi de dorit ca și Radioteleviziunea și Cinematografia să procedeze în același fel, pe baza unui program general de stagiune coordonat, după criterii precise, de Consiliul muzicii și la execuția căruia să-și aducă o contribuție activă O.S.T.A.

Și pentru că am amintit de O.S.T.A să arătăm că în cursul acestui început de stagiune au fost oaspeții sălilor de spectacole și de concerte bucureștene o seamă de artiști de peste hotare, printre care dirijorii Igor Gjadrov și Pavle Despalj (Iugoslavia), Herbert Kegel (R.D. Germană), Daniel Sternefeld (Belgia), Gustav Koslik (Austria), pianiștii Monique de la Bruchollerie și Raffi Petrossian (Franța), violonistul Emil Kamilarov (Bulgaria), Cvartetul de coarde „Prokofiev" (U.R.S.S.), Corul Radioteleviziunii din Belgrad (Iugoslavia), Ansamblul artistic național din R.P. Chineză și orchestrele Filarmonicilor din Ostrava (Cehoslovacia) și Poznan (Polonia), pe lîngă o seamă de cîntăreți care au apărut pe scena Teatrului de operă și balet și cîteva ansambluri de muzică ușoară. În ansamblu luată, realizarea pare demnă a fi relevată, mai ales că printre oaspeți s-au aflat artiști și colective de certă valoare. Totuși, examinînd lista dirijorilor și soliștilor care și-au dat concursul la concertele Filarmonicii și la cele ale Orchestrei Radio, constatăm că la 12 concerte ale Filarmonicii au apărut doar doi șefi de orchestră (Gjadrov și Kegel) și doi soliști (Monique de la Bruchollerie și André Gorog — ultimul rămas de la Festivalul Enescu), iar la 12 concerte ale Radioteleviziunii doi dirijori (Sternefeld și Despalj) și un singur solist (Raffi Petrossian) de peste hotare. Față de realizările stagiunilor trecute, se constată un regres. Este de așteptat ca în restul stagiunii în curs să salutăm prezența unui număr mai substanțial de artiști străini de valoare în concertele simfonice.

În același timp O.S.T.A. se cuvine a da mai multă atenție zilelor de programare a oaspeților de peste hotare. În niciun caz nu trebuie să se mai repete situații ca cea creată la 24 decembrie, cînd în aceeași seară a concertat la Ateneu Corul Radioteleviziunii din Belgrad, iar la Concertul orchestrei Radioteleviziunii noastre a dirijat Pavle Despalj (R.S.F. Iugoslavia) ceea ce a făcut, desigur, imposibilă urmărirea simultană a ambelor manifestări. Ori, se cunoștea — e de sperat — de către O.S.T.A. că, în mod precis, în fiecare joi orchestra Radioteleviziunii dă obișnuitul său concert simfonic. Acest lucru trebuie respectat chiar independent de faptul că acest concert era dirijat de un oaspete de peste hotare.

Preocuparea pentru promovarea creației românești și internaționale contemporane s-a vădit și în activitatea Teatrului de operă și balet, care a prezentat în această perioadă două premiere : un spectacol format din operele în cîte un act „Prometeu" de Doru Popovici și „Galileo Galilei" de Corneliu Cezar, și un altul alcătuit din baletele „Amorul vrăjitor" de De Falla și „Petruşka" de Stravinski. La teatrul de stat de operetă au avut loc premierele a două noi operete românești : „Tîrgul de fete" de Filaret Barbu și „Suflet de artist" de Ion Vasilescu — H. Mălineanu.

În majoritate, aceste premiere au avut loc în ultima perioadă a lunii decembrie, ceea ce dovedește, din partea teatrelor respective o slabă atenție acordată planificării raționale a repetițiilor și a programării premierelor. „Asaltul" de fine de an, cu spectacole pregătite în grabă, sub presiunea respectării sarcinilor de plan, nu poate duce la rezultate artistice pe măsura exigențelor justificate ale publicului nostru.

Sînt relevabile, la modul cel mai pozitiv, acțiunile întreprinse de Filarmonică pentru promovarea muzicii simfonice și de cameră în rîndurile elevilor și studenților. Concertele date pentru studenți de către orchestra simfonică și soliști se bucură de un mare succes. Același lucru se poate afirma și despre conferințele muzicologilor ținute, sub auspiciile lectoratului Filarmonicii și cu soliștii de frunte ai instituției, în sala mică a Palatului, în școlile de muzică precum și în școlile medii. Dar cu deosebire Școlile de muzică sînt datoare a da atenție unor asemenea manifestări. Aceasta nu se întîmplă totdeauna. Astfel, dacă la Conferința despre *Bach-Haendel* ținută la școala de muzică nr. 2, în ziua de 19 decembrie 1964, este de subliniat faptul pozitiv că și-au dat concursul, alături de soliștii și colaboratorii Filarmonicii „George Enescu" (Cornel Gheorghiu, Marius Rintzler, Martha Joja, Ileana Cotrubaș, Sanda Rintzler), un buchet de elevi foarte înzestrați (Cornelia Sibiceanu — clasa de pian a prof. Ada Năsturel, Adriana Trosca și Tiberiu Niculescu — clasa de vioară a prof. Anton-Adrian Sarvaș și Dan Olariu — clasa de vioară a prof. Paul Welt) — nu e mai puțin adevărat că mobilizarea elevilor se cerea făcută cu mai multă eficiență de către comitetul de părinți și diriginți. O participare masivă a acestora ar fi fost de natură să stimuleze în plus manifestarea tinerelor elemente care s-au afirmat în chip cu totul satisfăcător. Față de opera de educare muzicală a tineretului, dusă cu atîta hotărîre de către Filarmonică se cuvine o atenție sporită din partea instituțiilor unde ea se desfășoară.

Consiliului Muzicii îi revine sarcina unei analize judicioase a laturilor pozitive, ca și a celor negative, a realizărilor din prima parte a stagiunii 1964/1965. Ea va duce la concluzii utile pentru viitoarea desfășurare a activității instituțiilor noastre muzicale. Este de nădăjduit că, o asemenea analiză va avea loc la vreme, pentru a se putea lua din timp măsurile necesare tinzînd la necontenita ameliorare a vieții de concert a capitalei.

Muzica ușoară și deziderateIe actuale

Într-un cenaclu care a avut loc recent la Uniunea compozitorilor, au fost audiate lucrări selecționate din cele prezentate la Festivalul de muzică ușoară de la Mamaia 1964.

După audiție au urmat discuții.

Exprimîndu-și aprecierea pozitivă față de nivelul general al lucrărilor, Aurel Popa a formulat și unele rezerve asupra faptului că unele melodii din categoria celor cu „suflu larg", nu prezintă, după părerea sa, suficientă varietate. Vorbitorul a semnalat pericolul șablonizării, al uniformității. Referindu-se concret a arătat că întrebuințarea abuzivă a formulelor ritmice de triolete poate deveni o „manieră".

De asemenea, Aurel Popa a remarcat că tematica contemporană este mult prea puțin abordată — doar în vreo 2—3 din cele 24 piese audiate — și a sugerat compozitorilor noștri de muzică ușoară să intensifice preocuparea de a oglindi actualitatea.

Un cuvînt special a acordat orchestrației, considerînd că în cea mai mare parte din cîntece ea contribuie substanțial la îmbogățirea expresiei.

A ține seamă de masele de auditori, care așteaptă de la noi cîntece plăcute, accesibile, vioaie, dinamice, cred că este de o importanță capitală, a spus George Grigoriu. Festivalul nu și-a atins pe deplin țelul. Calitatea artistică a multor lucrări prezentate, este incontestabilă. Dar aceasta nu este destul. A lipsit din muzica ușoară a festivalului, dinamismul, caracterul tineresc.

Tineretul nostru, care este receptiv la muzica bună și accesibilă a fost neglijat. Pe acest tineret îl lăsăm, în ultimul timp, să fredoneze numai „Norma mia", „Manuela" și altele, deoarece nu-i oferim suficiente cîntece românești care să-l însufleţească. După cîteva luni de la apariția pieselor constatăm că ele nu s-au răspîndit în mase, neavînd forță expresivă, dinamism, tinerețe. Deseori, în goană după noutate, umblînd după intervale și armonii originale cu orice preț, compozitorii sacrifică însușirea ce trebuie să fie caracteristică acestui gen : accesibilitatea.

Din cuvîntul lui Teodor Bratu, desprindem : Avem o tradiție bogată în acest gen. E adevărat că a existat acum cîțiva ani, o perioadă cînd muzica ușoară rămînea puțin în afara îndrumărilor biroului Uniunii și alunecase pe o pantă de lipsă de originalitate și de vulgaritate, aceasta referindu-se mai ales la texte.

În prezent lucrurile s-au schimbat. Plenara organizată de Consiliul Muzicii a însemnat un moment important în orientarea muzicii ușoare românești. Organizarea concursurilor și festivalurilor anuale, la care se adaugă Premiul discului de muzică ușoară care a fost acordat anul trecut, dezbaterile asupra muzicii noastre ușoare, au dus la îmbogățirea și însănătoșirea acestei creații. La festivalul de anul trecut textele folosite au în cea mai mare parte un autentic conținut poetic. În același timp se remarcă o creștere a măiestriei artistice a compozitorilor.

În cele mai multe cazuri, melodica pieselor românești de muzică ușoară este mult mai elevată decît în anii trecuți și mai originală. La aceasta contribuie desigur și orchestra. Orchestrațiile se situează în general la un nivel de măiestrie servind cu expresivitate lucrările. În orice caz, se constată că avem de-a face cu o melodică generoasă. Ea dezvoltă un sentiment tonic în sufletul nostru al auditorilor.

Se constată din melodiile audiate o tendință către elementul meditativ. Este o calitate, dar bineînțeles trebuie să fie lărgită paleta și cu alte intonații, de asemenea cu bogate valori ritmice. Subliniez dintre piesele pe care le socotesc de mare valoare din punct de vedere literar cît și muzical pe cele ale lui V. Veselovschi.

De asemenea, piesele lui Radu Serban și ale lui H. Mălineanu — mă refer la cele cu caracter meditativ — emoționează.

Ceea ce ne lipsește încă în acest domeniu este cîntecul simplu : cîntecul de excursie, cîntecul de veselie, în care tineretul poate să găsească unele surse de distracție și care totodată pot aborda în acest gen al muzicii ușoare, o tematică de actualitate.

În privința tematicii de actualitate, consider că în muzica ușoară „actualitatea" înseamnă în primul rînd omul, cu preocupările, cu sentimentele, cu mentalitatea lui de astăzi, cu calitățile și aspirațiile lui.

Nou nu înseamnă numai fabrici, numai tractoare, ci viața în multiplele ei aspecte, tot ceea ce se petrece în sufletul oamenilor noștri de astăzi.

Ar fi de dorit ca la viitorul festival să avem pe lîngă o muzică de meditație și pe lîngă cea ritmică, de dans, cîntece cu caracter patriotic mai pregnant.

Cît despre interpreți, succesul unor piese se datorește în bună parte și aportului lor. S-au evidențiat : Constantin Drăghici (de o remarcabilă forță expresivă), Margareta Pîslaru (dotată cu un foarte bun simț ritmic) și Doina Badea (interpretă valoroasă în special în cantilenă, cu accente uneori dramatice).

În ce privește accesibilitatea, ea nu este o problemă numai a muzicii ușoare. Este o pro-

blemă a întregii muzici. Muzica nu are ca scop să fie fredonată imediat. Există și astfel de creații, dar nu întreaga muzică ușoară trebuie să meargă pe această linie. Mai important este în ce măsură ea contribuie la formarea unui spirit nou, la cultivarea sentimentelor nobile, la ceea ce se numește conștiința omului nou.

Claudiu Negulescu și-a exprimat convingerea că muzica ușoară trebuie să se dezvolte mai ales în direcția dinamismului, argumentînd că toate categoriile de public doresc să danseze, doresc o muzică ușoară cît mai animată. Vorbitorul a fost de părere că melodiile lente, meditative, ce au fost prezentate sînt de calitate, dar a socotit că în majoritatea pieselor compozitorii au utilizat un ritm lent în mod excesiv.

Din cuvîntul lui Eugen Teger citățm : Am apreciat în deosebi piesele : „Tu" de Veselovschi, „Ca-n prima zi" de Elly Roman, lucrare cu sensibilă tendință către lied, „Te-am găsit și te voi păstra" de H. Mălineanu și „Prea tîrziu" de Radu Șerban, lucrări ce se impun printr-o largă respirație, noblețea liniei melodice, sinceritate.

„Clipa de atunci" de Noru Demetriad și „Frumoasă-i visarea" de Temistocle Popa, sînt, de asemenea, lucrări cu reale calități melodice, pătrunse de un lirism sincer și comunicativ.

Lucrarea „Nimeni" de Mălineanu, cu un caracter lirico-dramatic realizat prin factura nostalgică și evocatoare a liniei melodice, are inflexiuni modulatorii de o deosebită expresivitate. Foarte sugestiv mi se pare efectul pedalei ostinato.

Demnă de relevat este strădania compozitorului V. Timiș, compozitor ce a activat în deosebi în domeniul cîntecului de mase, care prin „Valsul litoralului" a dat dovadă de posibilități și pe tărîmul muzicii ușoare.

Dintre melodiile cu trăsături populare sînt demne de amintit „De la un timp" de Radu Șerban, „Copăcel, copăcel" de V. Veselovschi „Hai, diridam" de Sile Dinicu și „Ochii tăi" de Gelu Solomonescu. Aceste lucrări demonstrează apropierea compozitorilor de muzica noastră populară, prin promovarea intonației folclorice românești în muzica ușoară, prezentă nu prin citate directe, ci prin asimilarea și interpretarea specificului românesc în esența lui.

Piesele ritmice, cu caracter antrenant, au fost reprezentate prin „Nici o dragoste", „Diseară mergem să dansăm" de H. Mălineanu, „Două rîndunici" de Radu Șerban și „Oglinda dragostei" de E. Deda. Aceste lucrări dovedesc bogate posibilități creatoare ale autorilor, a căror inventivitate melodică se îmbină în mod fericit cu o ritmică modernă, animată.

În cuvîntul său, George Derieteanu a combătut afirmația că accesibilitatea e legată neapărat de ritmică și că tineretului îi trebuie numai muzică de dans, „antrenantă". Melodiile prezentate s-au impus tocmai prin lirism.

S-a spus — a arătat vorbitorul — că nu a existat cîntecul exploziv, care să se impună din primul moment și că astfel, Festivalul de la Mamaia nu și-a împlinit menirea. Dimpotrivă. Festivalul de la Mamaia tocmai a început să-și îndeplinească rolul educativ, rolul transformator în muzica noastră ușoară, orientînd-o către adevărata calitate artistică.

Orchestrațiile au reliefat suficient forța de expresie a melodiilor. În privința aceasta au izbutit mai bine compozitorii care și-au orchestrat singuri lucrările. Ei au orchestrat în bună concordanță cu substanța melodică, slujind mai adecvat conținutul.

Edmond Deda a pus accent pe interpretare, fiind de părere că pe lîngă apreciații interpreți Constantin Drăghici, Margareta Pîslaru, Doina Badea, există și alți interpreți valoroși de muzică ușoară, ca de pildă Roxana Matei și Gigi Marga. În ce privește formarea interpreților, Edmond Deda a formulat dezideratul constituirii unei forme de învățămînt muzical destinat interpreților de muzică ușoară, atît pentru dezvoltarea și perfecționarea celor existenți, cît și pentru pregătirea noilor elemente.

E. Deda a subliniat că tendința unor compozitori de a imita ceea ce e străin sub motiv că astfel muzica lor poate deveni mai repede șlagăr, accesibilă, trebuie combătută.

Din cuvîntul lui Ion Dumitrescu

În discuțiile acestui cenaclu s-au definit unele poziții privind îndrumarea muzicii noastre ușoare în general și piesele prezentate în Festivalul de la Mamaia în special. Este foarte bine că acestui gen i se acordă în momentul de față importanța pe care o merită și pentru care am stăruit totdeauna.

Muzica ușoară, muzica distractivă, muzica de petrecere, de agrement, de destindere, de voie bună, este și trebuie să fie și să rămînă, fără discuție, o muzică accesibilă, larg accesibilă.

Nu pledez pentru un gen accesibil minor, pentru o producție pseudo-muzicală în coada maselor, în coada muzicii, — nu exalt genul care gîdilă pasiunile unui auditor aflat la periferia culturii și înclinat spre preocupări mărunte. Desigur, nu mă gîndesc nici la produsele nocive, pe care, din nefericire, uneori genul le oferă atentînd la etica noastră contemporană.

Trebuie să înnobilăm genul, să-l înălțăm, să facem pe ascultător să gîndească, să participe. N-aș zice așa pretențios „să mediteze", cum s-a zis aici. Lucrurile mari se pot spune și în două cuvinte.

Sîntem un popor vesel, un popor latin, vioi și inteligent, avem o tradiție muzicală populară deosebit de importantă, creația noastră populară este în general viguroasă, optimistă. Și muzica noastră ușoară trebuie să urmeze această cale.

Unele aspecte care s-au observat în creaţia Festivalului de la Mamaia 1964, au imprimat festivalului o caracteristică pe care n-o doream şi n-o aplaudăm.

În primul rînd acest Festival a căpătat, în general, o alură puţin cam aristocratică. Ne face cinste că cei mai de vază compozitori ai noştri s-au gîndit, au socotit şi s-au străduit să găsească intervale, armonii, forme cît mai neutilizate, cît mai puţin facile. Cînd însă întregul program de 24 piese, cu unele excepţii, dovedeşte o preocupare unilaterală în acest sens, căutările inovatoare se transformă în îngustări ale drumului muzicii uşoare. Acest gen, prin însăşi natura lui, trebuie să fie larg deschis şi cuprinzător, nu închistat, mărginit şi condus pe serpentine şi zig-zaguri ameţitoare. Aceste căutări au creat în general un program de cîntece de concert, de ascultat, „de meditat", de analizat, de admirat, dar nu de cîntat, de preluat, de lansat în mase.

Fără îndoială că muzicile lente, cu caracter de lied, de odă, de incantaţie, sînt frumoase. Totuşi, majoritatea iubitorilor de muzică uşoară nu vor ode şi lieduri, vor muzică uşoară prin excelenţă, să le placă, să o cînte, s-o danseze.

În general obiecţiile aduse au mers pe linia aceasta : „aţi scris, aţi făcut lieduri, aţi compus ode, aţi lansat romanţe vechi, aţi dansat valsuri şi huly-guly, dar unde este şlagărul, unde este muzica uşoară ?"

Apoi, în cea mai mare parte din texte este vorba de conflicte amoroase, casnice, matrimoniale, de părăsirea domiciliului.

Întrebarea cea mai legitimă este : unde sînt textele care oglindesc realităţile de azi ? Despărţirile, oftaturile, chemările, împăcările ?... Acestea sînt aspecte caracteristice vieţii noi, mentalităţii omului nou creat de socialism în anii puterii populare ?

În muzica uşoară franceză se tratează subiecte la ordinea zilei, cu conţinut social, cu sensibilitate modernă, teme de actualitate, de stringenţă contemporană. La noi, în ţara socialistă, aceleaşi vechi poveşti cu îndrăgostitul, părăsitul şi pocăitul... Unde se reflectă oare viaţa nouă, mentalitatea nouă, forţa constructivă a oamenilor noştri care, fără îndoială, iubesc, suferă, se ceartă, se împacă în amor, dar, mai important decît aceste lucruri construiesc o viaţă nouă !

Nu zic să se vorbească numai de macarale, de furnale, de benzină, de maşină, de tractor şi motor... În muzica uşoară asemenea tematici îşi găsesc anevoios rezonanţele artistice adecvate, deşi există realizări bune pe această linie.

Cu prilejul celui de-al doilea Festival, muzica noastră uşoară trebuia să se îmbogăţească cu o creaţie de largă accesibilitate, cuprinzînd melodii care să poată fi cîntate şi fredonate de către mase.

Astfel, era firesc ca publicul mare să nu fie satisfăcut. Caracteristica esenţială a muzicii uşoare este forţa ei de comunicare imediată cu publicul. În momentul cînd comunicarea nu se realizează, se interpune o perdea între public şi compozitor, care atrage după sine indiferenţa.

Muzica uşoară trebuie preluată de mase, ca şi muzica populară. Cam aceleaşi probleme în muzica uşoară şi în muzica populară. Muzica populară nu poate fi aceea pe care n-o cîntă nimeni, pe care nu o joacă nimeni. Muzica uşoară trebuie ascultată numai la sărbători ? S-o cînte specialiştii, s-o-nţeleagă ştiutorii, s-o analizeze muzicologii în conferinţe ?!... Muzica uşoară şi cea populară trebuie să fie pe cît de adîncă şi înaltă pe atît de simplă, spontană, accesibilă.

Cîteva cuvinte despre instrumentaţie. Fără discuţie că trăim în momentul de faţă în muzică epoca instrumentelor şi orchestraţiei. Bateriile, suflătorii, muzica electronică s-au dezvoltat mai întîi în muzica uşoară. Din 1920 şi pînă astăzi, acolo s-au dospit cele mai multe experienţe, dintre care unele au fost preluate şi de muzica simfonică. Zic numai Stravinski şi e destul.

Impresia mea este însă că această orchestraţie tip 1960, care se aplică tuturor cîntecelor deopotrivă, este uniformă, săracă, stereotipă, monotonă, de foarte multe ori stupidă. S-au exclus multe instrumente din orchestră, s-au înlocuit cu altele, s-au adoptat alte raporturi între grupe. Folosirea aproape exclusivă a suflătorilor este obositoare şi enervantă. Filonul melodic, cînd e, se scrobeşte, devine inflexibil, dur, rigid, — nu supără numai urechile, supără spiritul. Şi pe urmă fanfarizarea asta saxo-trompo-trombonificată e stridentă, zgîrîie urechea, supără melcul ! Ce să mai vorbim de abuzul de ondiolină...

Muzica uşoară modernă trebuie orchestrată cu toată gama de posibilităţi instrumentale, multilateral. De ce sînt excluse viorile din orchestraţie. Trebuie oare să utilizăm instrumentele de suflat numai pachete, pachete ?

Cu toată preţuirea pentru talentul orchestratorilor noştri, cred că o paletă mult mai largă a instrumentaţiei e necesară pentru a îmbogăţi frumuseţea şi expresivitatea acestei muzici.

Doresc să vină cît mai curînd momentul cînd intonaţiile şi ritmurile muzicii romînesti să fecundeze şi să fructifice şi muzica uşoară. Încercările meritorii de pînă acum ar trebui continuate cu perseverenţă.

Există o muzică uşoară franceză, pe care o recunoaştem de la prima măsură ; de asemenea o muzică italiană, braziliană, germană, sovietică. Nu avem încă ceea ce visa Ion Vasilescu, care a pus piatra temeliei muzicii uşoare romînesti. Cum s-o realizăm dacă imităm toate stilurile şi manierele, dacă ne conformăm tuturor „modelelor" la modă.

Desigur stilul de interpretare trebuie lărgit, dar nu în sensul imitării unor interpreți străini, fie ei oricît de valoroși. Aceasta e o atitudine necreatoare. Imitațiile — mai ales cînd sînt făcute de interpreți lipsiți de talent și știință muzicală — sînt exhibiții ridicule.

Nu zic să introducem neapărat în contextul muzicii ușoare Ca la Breaza sau Oltenească. Deși, dacă am putea-o face creator și adecvat genului n-ar fi rău. Dar este necesar ca din tradiția noastră muzicală populară și ușoară să înflorească o creație nouă și valoroasă care să poată fi apreciată pretutindeni pe glob. Am contribui astfel printr-o ritmică și melodică originală românească la îmbogățirea muzicii ușoare și de dans universale. Și muzica braziliană și italiană și argentiniană și americană au o bază populară.

Ion Vasilescu a activat într-o perioadă în care muzica de peste hotare avea un rol mult mai puternic în repertoriul autohton, iar muzica românească era mult mai puțin afirmată, atît în ceea ce privește fondul — tradiția — cît și talentul compozitorilor, ca să nu mai vorbim de condițiile de dezvoltare. Cu toate acestea, Ion Vasilescu a învins, și-a găsit originalitatea, stilul său care este și personal și românesc, și a fost apreciat și peste hotare. Ion Vasilescu a ajuns la un stil original, străduindu-se să nu imite ceea ce auzea, ce era la modă.

Ne trebuie o muzică originală românească, reprezentativă pentru epoca în care trăim, la înălțimea realităților noastre, o muzică în care optimismul, forța, elanul constructiv al poporului nostru să-și găsească ecourile cuvenite.

Astăzi, cînd muzica românească se află în plină dezvoltare, cînd statul acordă un mare sprijin creării, lansării și susținerii muzicii ușoare, astăzi cînd tineretul nostru are nevoie de o educație înaltă, în spiritul actualității și în muzica ușoară trebuie să se producă un proces de înnobilare, de distilare, de îndepărtare a urîtului, a banalului, a vulgarului.

Ne-ar trebui o școală de canto specială pentru interpreții de muzică ușoară în care să-și cultive glasul, să se învețe muzică, să învețe să cînte cu tehnică, cu carte, cu sensibilitate, cu decență, cu stil, să se consolideze un mod original de interpretare. Ne trebuie o școală de canto pentru muzica ușoară pe baze științifice și cu care să se insufle interpreților conștiința responsabilității artistice și cetățenești.

Avem astăzi o tradiție, avem condiții de dezvoltare și calitățile necesare care ne îndreptățesc să aspirăm la puternica afirmare și peste hotare a acestui gen.

Festivalul de la Mamaia, pe care-l așteptăm trebuie să se desfășoare pe un plan de măsuri mai eficiente, pe o bază de îndrumare mai atentă, mai judicioasă. Trebuie să continuăm și să dezvoltăm ce a fost bun pînă acum. Noul festival să fie un prilej de a ridica nivelul muzicii ușoare românești, de a promova bunul gust și originalitatea.

Cenaclul Secției simfonice

Oratoriul „Zorile de aur" de Gh. Dumitrescu, audiat în cadrul Cenaclului Secției de muzică simfonică și de cameră, a fost prezentat de compozitor, care a făcut cunoscute tematica și concepția dramaturgică ce a stat la baza acestei noi creații vocal-simfonice.

După audiere, s-au purtat discuții, la care au participat Ioan Chirescu, Tudor Ciortea, Ion Dumitrescu, Walter Mihai Klepper, Alfred Mendelsohn și muzicologii Silvian Georgescu și Vasile Tomescu.

Din discuții a reieșit că oratoriul „Zorile de aur" prezintă interes atît sub aspectul tematicii abordate cît și sub aspectul realizării. S-au relevat : bogăția de esență populară a melodiilor, tratate adesea în forme polifonice, rolul însemnat acordat elementului dramatic ; claritatea construcției, amploarea contrastelor, unitatea inspirației și a materialului tematic, relieful pe care îl capătă în lucrare ideea patriotică.

S-a subliniat faptul că compozitorul Gheorghe Dumitrescu a dovedit prin abordarea temei, prin felul rezolvării ei că a reușit să aducă elemente noi de întruchipare muzical dramatică.

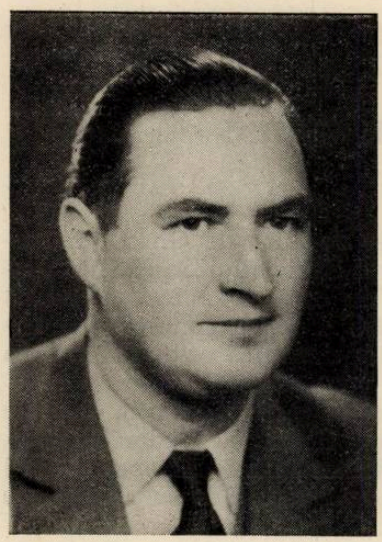
Discuțiile au pus în lumină și unele imperfecțiuni. Majoritatea celor ce au luat cuvîntul au fost de acord asupra lungimii sesizabile a oratoriului. Acest aspect a fost explicat prin dificultatea alegerii și prelucrării textelor (poezii de Cicerone Theodorescu) în cadrul unei desfășurări unitare.

Lungimea muzicii nu constituie desigur un factor negativ în sine, dar desfășurările de vaste proporții trebuie să se justifice prin densitatea realizării pe toată întinderea.

După părerea unor vorbitori lipsa de concentrare și uniformitatea versurilor s-a resimțit în discursul muzical slăbindu-i expresivitatea. S-a scos în evidență calitatea uneori scăzută a materialului tematic, îndeosebi în paginile dedicate prezentului, ambianța lirică pe alocuri dulceagă, spre deosebire de alte momente în în care frumusețea temelor și melodiilor apare convingătoare.

Totodată vorbitorii și-au exprimat părerea că se simte într-o anumită măsură necesitatea folosirii mai libere, cu mai multă fantezie, a procedeelor de construcție arhitectonică, de dezvoltare polifonic-orchestrală.

Din acest cenaclu s-a desprins pe lîngă rezervele arătate, concluzia că oratoriul „Zorile de aur" este o lucrare de seamă care contribuie sensibil la exprimarea importanței tematicii social-patriotice, situîndu-l pe compozitor pe o linie ascendentă a evoluției sale creatoare.



NOI CREAȚII

Simfonia a II-a de Wilhelm Berger

de GEORGE DRAGA

Lucrare epico-dramatică, Simfonia a II-a de Wilhelm Berger compusă în 1963, a fost interpretată în primă audiție în stagiunea curentă de către orchestra filarmonică „George Enescu" dirijată de Mircea Cristescu.

După cum se știe, în cazul muzicii instrumentale sfera epică nu este frecventă. Lăsînd de-o parte unele lucrări din genul operei, domeniu în care adesea elementul epic se identifică de fapt cu sensul desfășurării acțiunii dramatice, sau mai bine zis *dramaticul* capătă în unele momente o expresie epică, există în literatura vocal-simfonică universală lucrări în care adesea factorul epic se impune în mod direct, explicit, ascultătorului (oratorii, cantate).

În muzica instrumentală epicul pătrunde la sfîrșitul secolului trecut, ca un nou tip de simfonism cu o dramaturgie specifică, fiind rodul căutărilor unor modalități noi de exprimare. Se pare că acestui tip de simfonism i-a folosit mult acceptarea ideii de programatism în cadrul muzicii instrumentale. Caracteristice în acest sens sînt unele lucrări ale lui Korsakov, Borodin.

Pe de altă parte întîlnim lucrări cărora, deși le este propriu un tip de simfonism consacrat — cum este cel beethovenian (dramatic), conțin pagini cu atmosferă de epopee (Partea introductivă a ultimei părți din Simfonia I-a de Brahms — semnalul cornilor, coralul trombonilor — Simfonia VII-a de Bruckner, „Marea poartă a Kievului" din „Tablouri dintr-o expoziție" de Mussorgski).

Ascultînd simfonia de Berger sîntem înclinați să o considerăm o lucrare prin excelență lirică. După părerea noastră, datorită structurării epice a lucrării avem de-a face cu un lirism care nu se individualizează la modul subiectiv ci operează în sensul creării unei anumite ambianțe evocatoare, de tip epic.

Credem că intenția de a scrie o lucrare de un asemenea caracter trebuie legată de investigațiile făcute de compozitor în domeniul cercetării intonațiilor de tip popular și organizării lor structurale, în cadrul unui limbaj muzical specific cît și de bogăția expresivă a acestor intonații folosite în chipul cel mai liber, de forța și frumusețea lor, calități valorificate în scopul creării unei muzici proaspete și viabile.

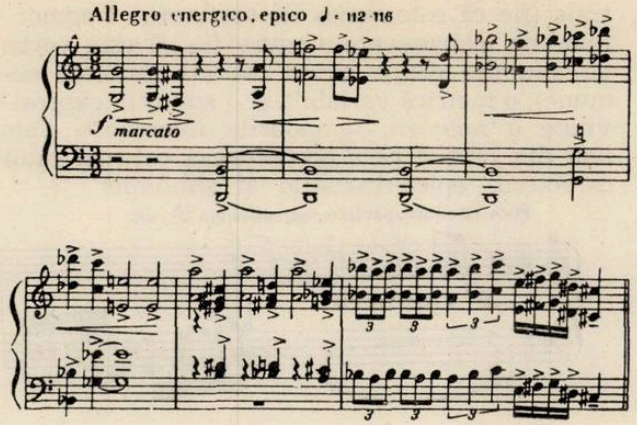
Lucrarea este construită din cinci părți și un epilog. Fiecare poartă un titlu : *Ballata, Toccata, Aria, Recitativo, Fantasia, Epilog.* Ultimele două părți nu sînt despărțite.

Constatăm o îmbinare a formelor tradiționale simfonice cu unele forme și genuri vechi, în scopul structurării specifice a discursului muzical.

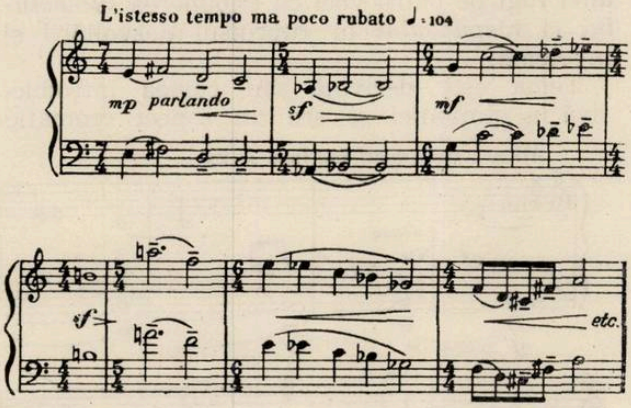
Partea I-a, Ballata, *Allegro energico, epico* este compusă în formă de sonată. În expoziție se află materialul din care izvorăsc aproape toate celelalte teme ale părților ulterioare. Compozitorul a urmărit prin aceasta potențarea expresivă a muzicii pe baza unor elemente melodice caracteristice, folosite judicios și cu economie, evitînd aglomerări de profiluri tematice.

Expoziția este împărțită în două secțiuni : una introductivă, bazată pe două teme contrastante, are ca scop pregătirea intrării temei principale și expunerea unuia dintre elementele tematice a întregii lucrări, și o secțiune ce expune tema principală și secundară. În legătură cu prima secțiune, arătăm că cele două elemente — A și B — sînt astfel organizate încît prin scurta revenire a A-ului dedesubtul unei pedale pe Si — se stabilește o formă bipartită cu mică repriză. Respectiva pedală joacă și rolul de punte între secțiuni contribuind totodată la detașarea lor în sens pozitiv, fapt ce face ca apariția elementului tematic principal să fie bine sesizată.

Dacă în tema de la începutul primei secțiuni susținută de coarde în tutti se suprapun acordurile alămurilor ce contribuie la crearea unei



atmosfere dramatice, tema propriu zisă a simfoniei, principală — ce va imprima ulterior întregii lucrări puternicul ei caracter epic, evocator — poartă indicaţia *L'istesso tempo — poco rubato — parlando,* fiind cîntată în întregime de coarde în unison.



Metrica liberă de „parlando rubato" şi unisonul orchestral o valorifică expresiv şi-i reliefează atmosfera specifică de baladă.

Comparînd cele două teme (ex. 1 şi 2) vom putea observa contrastul care le diferenţiază. Tema introductivă este dramatică, recitativică, conflictuală, cu o intervalică şi ritmică ce oferă posibilităţi multiple de dezvoltare. Tema principală propriu zisă este liniştită, meditativă, dar obiectivată ca expresie, un generator puternic de atmosferă. Compozitorul a acordat prioritate acestei teme — în ceea ce priveşte locul şi importanţa ei în arhitectonica lucrării — tocmai datorită acestor însuşiri.

Trecerea spre dezvoltare se face cu ajutorul unei pedale foarte lungi, de fapt un singur acord (DO), prelungit dedesubtul unei teme pe care o considerăm temă secundă (raportată la tema pe care am numit-o principală). Această temă, cîntată de oboi, flaut şi clarinet, are calitatea de a aduce un al treilea contrast în cadrul expoziţiei datorită accentuatului ei caracter liric.

Dezvoltarea se bazează pe confruntarea elementelor caracteristice din cele trei teme. Caracterele diferite sînt subliniate şi prin efecte de instrumentaţie sau contraste de nuanţe. În partea centrală a dezvoltării apare, intonată de către viori în octave peste un acord de Fa, tema 2-a. După o scurtă expunere în canon a acesteia, un grup de triole aminteşte de tema introductivă ale cărei intervale se aud în bas. Urmează trecerea ei în registrul acut, şi o creştere dinamică ce are ca scop pregătirea reprizei. Aceasta se face cu ajutorul unor acorduri marcate ale coardelor şi lemnelor, întrerupte de o notă unison din registrul acut.

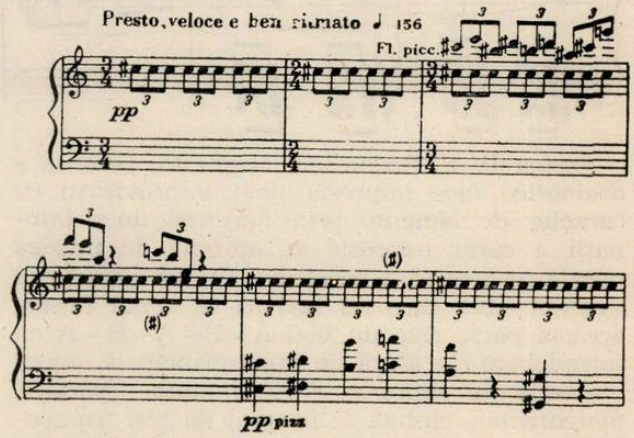
Repriza începe tot cu tema introductivă al cărei contur este îmbogăţit melodic.

Tema a II-a este expusă de această dată în tonalitatea iniţială (Mi) cîntată de viori. Tot în aceeaşi tonalitate este readusă, în registrul grav, tema principală cîntată la unison şi contrapunctată de clarinet. Începutul codei este marcat de intonarea de către coarde a unui coral peste care se suprapun fragmente din diferite teme ce duc la descreşterea sonorităţii pînă la ppp. Flautul solo încheie această parte în pp pe un fa diez prelung, (treapta II-a a tonalităţii) — sub care se aud cîteva sunete din tema introductivă.

De observat că în această formă de sonată, dezvoltarea se prelungeşte în repriză, deosebită de celelalte două secţiuni prime prin proporţie şi prin ordinea inversată în care este adus materialul tematic. Vom remarca faptul că tema principală (ex. 2) nu apare niciodată transpusă pe alt ton nicăieri în cuprinsul lucrării.

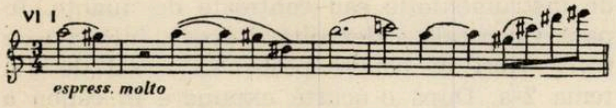
Partea II-a, Toccata — *Presto, veloce e ben ritmato,* aduce în primul rînd un contrast de mişcare. Ea are un caracter scherzand, incisiv, motoric. Sînt folosite sonorităţi mai colorate în special cu ajutorul pianului folosit ca instrument de percuţie. Este scrisă tot în formă de sonată.

Tema I-a :

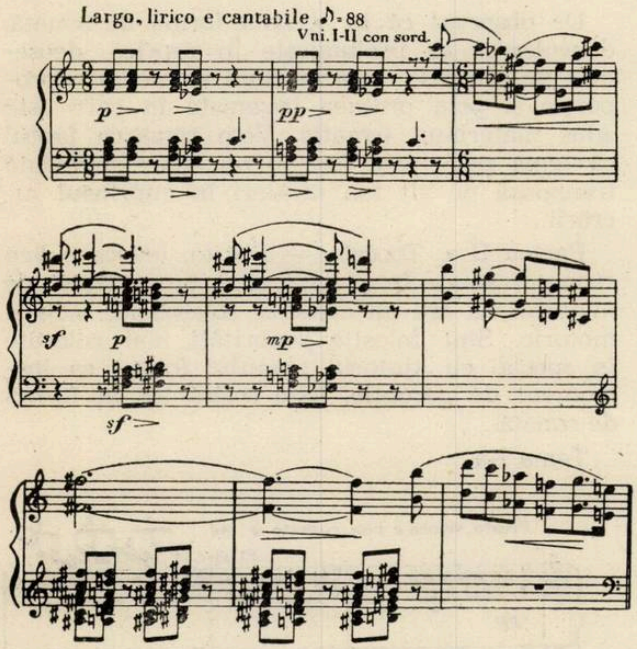


Tema II-a are un caracter expresiv accentuat. Subliniem faptul că ea va fi folosită în

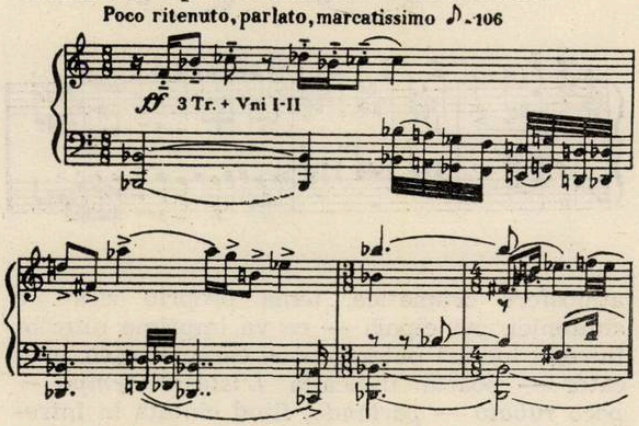
partea IV-a a lucrării („Recitativo"). În schimb, în repriza de sonată a acestei părți apare foarte puțin.



Partea treia, Aria, *lirico e cantabile,* se impune printr-o linie melodică expresivă. Are un pronunțat caracter liric și ca formă este un lied. Secțiunile sînt subliniate și orchestral. În timp ce fraza A este intonată de viori, B-ul este susținut de clarinet. Rezolvările acordurilor, pornind de la un ton de bază, la tonuri îndepărtate (cvartă mărită, terță mare descendentă — de cele mai multe ori pe sunete complementare — neexistente în melodie) sînt de un efect deosebit, inspirat. La fel cadențările pe sunete diferite în cuprinsul frazei. Expunerea clară a unui material tematic valoros ca expresie din punct de vedere ritmic și intonațional ce se încadrează organic în caracterul calm și liniștit plin de poezie al acestei părți, cît și formula orchestrală, sînt calități demne de relevat. Așezarea „Ariei" în centrul lucrării se bazează pe faptul că ea folosește un material tematic nou, independent de celelalte părți.

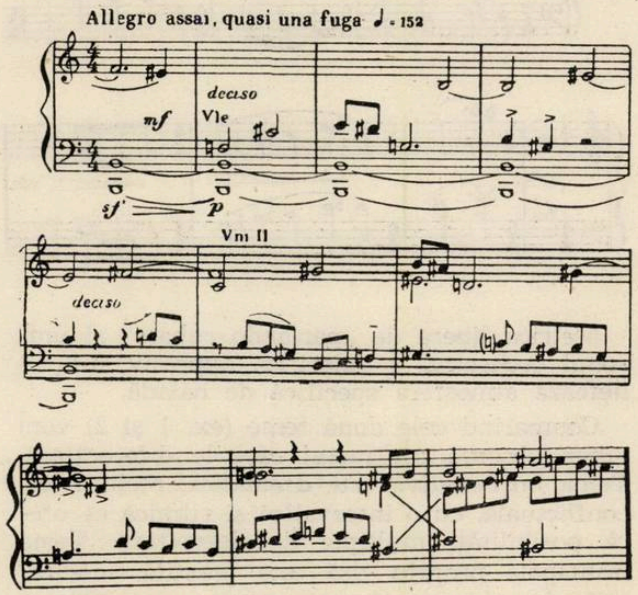


Partea IV-a, Recitativo, *larghetto, pesante e dramatico* face impresia unei improvizații cu caracter de lamento prin folosirea unor intonații a căror expresie se apropie de muzica vocală în special a bocetului. Cu tot caracterul aparent liber care nu lasă să se simtă forma, această parte este un lied A—B—A—B—A cu introducere. În afară de fraza principală, avînd indicația de expresie *Poco ritenuto, parlato, marcatisimo,* cîntată la început de trei trompete în unison (fff), celelalte motive sînt luate din părțile anterioare. Remarcăm pronunțatul caracter solistic, individual al realizării orchestrale (fie că este vorba de susținerea fragmentelor de instrumente singure fie că este vorba de anumite grupe avînd calități timbrale comune), o metrică variabilă și o anumită expresivitate a mișcării, tempourile fluctuante. Este una din părțile care accentuează cel mai mult caracterul epico-dramatic al simfoniei.



În ultima parte, Fantasia *Allegro assai, quasi una fuga,* materialul este organizat în forma unei fugi pe patru voci cu expunerea *subiectului* și *răspunsului* în cuprinsul dezvoltării și inversată.

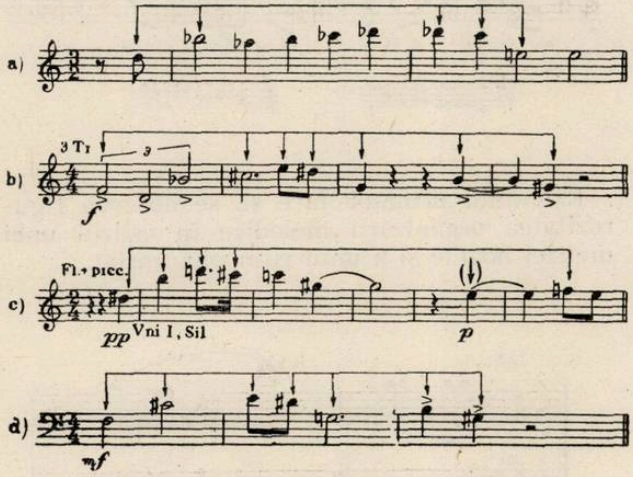
Tema este derivată din partea introductivă a simfoniei și are un aspect cromatic.



Observăm extinderea deosebită a divertismentelor în care de asemenea sînt readuse motive din celelalte părți. Divertismentul care precede stretta spre exemplu, readuce tema principală a lucrării în ff. Stretta este bazată pe o pedală de Do diez. În ceea ce privește intrările, vocea din bas (prima intrare a subiectului) este în valori de note întregi, a doua intrare este în valori de doimi față de a treia — pătrimi. Ulterior remarcăm o a patra intrare, în doimi, a răspunsului la sopran. După încheierea fugii urmează un epilog care aduce tema de la ex. nr. 1. Urmează imediat tema II-a din „Toccata", un fragment din „Aria" și coralul

coardelor din Coda primei secțiuni. În continuare, un alt fragment din partea III-a și, la sfîrșit, tema principală care încheie lucrarea într-o atmosferă liniștită și poetică. Acest epilog este un fel de repriză cu caracter recapitulativ, conclusiv, al întregului ciclu.

Privită în ansamblu, lucrarea este bogată sub raport melodic. Cu atît mai mult vom aprecia expresivitatea materialului, cu cît — așa cum arătam la început el este folosit cu economie și eficiență. Arătăm, cu ajutorul exemplului de mai jos, proveniența unor teme.

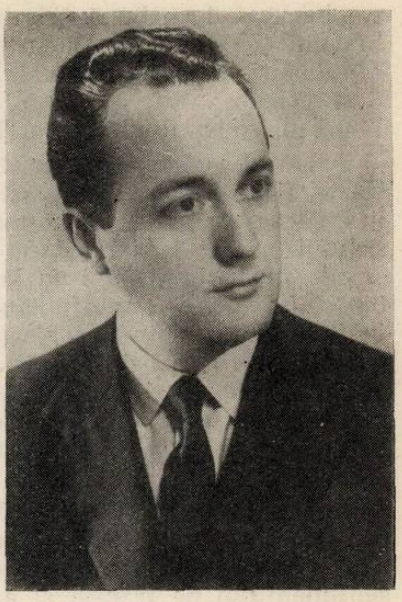


În dezvoltarea primei părți se conturează la un moment dat o temă (ex. b) care pe lîngă faptul că izvorăște din cea introductivă (ex. a) o vom întîlni în ultima parte ca temă a fugii (ex. d). Exemplul c este bazat tot pe aceeași temă și face parte din „Toccata", unde avea rolul de legătură dintre cele două teme ale sonatei.

În ceea ce privește arhitectonica, dispunerea părților, primele trei mișcări, bine contrastate, trezesc și suscită un interes mai mare față de ultimele două ce par a opri suflul simfonic, a-l dilua oarecum, în ciuda faptului că fiecare mișcare, luată și analizată separat, este realizată fără fisuri. Cauza este probabil felul cum ele se înlănțuie în complexul ciclului. Poate ar fi fost necesare delimitări mai accentuate prin conturări mai vizibile ale contrastelor, fără a fi neapărat antagonice. Spre sfîrșitul lucrării se simte lipsa mișcării.

În ceea ce privește orchestrația, compozitorul manifestă predilecție pentru întărirea sonorităților pe care le vrea mai suculente, cu ajutorul dublărilor în unison sau octave. Sînt procedee care asigură o sonoritate plină, uneori masivă.

Datorită materialului tematic bogat cît și priceperii compozitorului de a structura materia sonoră, lucrarea se impune printr-o accesibilitate pe care complexitatea scriiturii și a concepției modale o servește. Unitatea stilistică ce atestă prezența unui spirit selectiv, face ca lucrarea să cîștige sub raportul originalității, originalitate înțeleasă nu atît în sensul ineditului de mijloace ci al calității artistice.



Cantata a II-a de Ștefan Niculescu

Ștefan Niculescu se numără printre compozitorii tineri ale căror lucrări se bazează pe un stil de sinteză, în care se îmbină asimilarea creației enesciene și universale, cu atitudinea de explorare a resurselor folclorice. Acest lucru îl demonstrează, pe de o parte, creațiile sale, iar pe de altă parte, studiile cu caracter teoretic printre care „Folclorul în opera lui Enescu" sau competentele analize făcute Cvartetului cu pian, Octetului, Simfoniei de cameră a aceluiași compozitor.

Sonata pentru clarinet și pian (1955), Trio pentru coarde (1957), Simfonia (1957) — distinsă cu premiul „George Enescu" al Academiei R.P.R. — Cantata I-a — festivă (1959), Scena din cartea cu Apolodor (1962), lucrarea Simfonii pentru 15 soliști (1963), Invențiunile pentru clarinet și pian (1963) precum și muzica de scenă, constituie în creația sa puncte de reper ce marchează un drum de creație ascendent, situîndu-l printre compozitorii preocupați să creeze o muzică substanțială, cu un fond de idei bogat și complex.

Cantata a II-a, pentru tenor, cor și orchestră, a fost compusă în 1960, pe un text extras din poemul lui Gellu Naum „Un singur lucru". Îmbinînd liricul cu dramaticul, ea se remarcă printr-un ascuțit caracter anti-războinic, protestatar, și prin forța mobilizatoare a imaginilor. Prima audiție a acestei lucrări a avut loc la Varșovia, în stagiunea 1962—1963, fiind interpretată de către corul și orchestra Filarmonicii varșoviene dirijate de Stanislav Wislocki, — solist Paulos Raptis (Grecia), unde

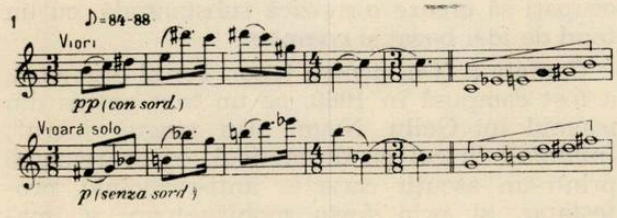
s-a bucurat de o bună primire din partea publicului și criticii. În București ea a fost prezentată în stagiunea trecută la Filarmonica de Stat „George Enescu" sub bagheta lui Paul Popescu, solist fiind Cornel Fînățeanu.

Tematica versurilor folosite este pacea, poezia vieții luminoase și a omului liber, redate în contrast cu lumea de coșmar, a ororilor războiului. „... *nu-i nimic dacă în plin soare, mi se zărește umbra, / noi nu iubim umbra, / iubim iubirea vie / multiplicîndu-se la infinit / iubirea reală, eclipsa perfectă / în care ziua și noaptea din noi se sărută*". Sau : „*Nu uit cu ușurință trecutul... / nu pot să uit cum se oglindea noaptea în ochii triști ai copiilor. / Nu pot uita oamenii înghițiți de uriașa ciupercă apocaliptică...*"

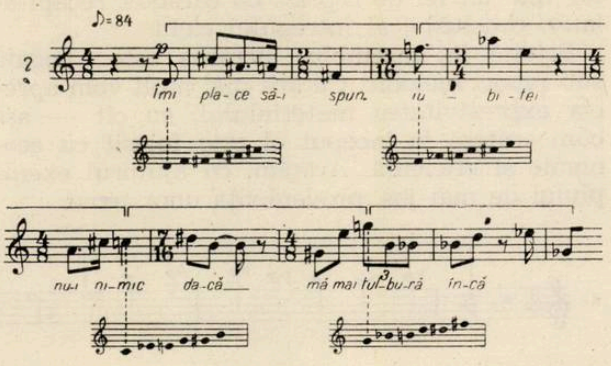
Confruntarea celor două idei opuse, în cadrul unei imagini ce polarizează expresia muzicală, contribuie la reliefarea puternică a sentimentului de protest și a caracterului militant, de angajare. În finalul cantatei răsună puternic, intonate de întreaga masă corală, ca un angajament, cuvintele : „... *și veghez laolaltă cu ceilalți oameni vii, / ca nici odată noaptea să nu se mai oglindească în ochii senini ai copiilor.*"

În cadrul unei structuri libere ce caută să reliefeze conținutul versurilor, în partitură se disting trei secțiuni contrastante, deosebite ca expresie și sentiment, ce pot fi intitulate în funcție de text : Cîntec de dragoste, Cîntec tragic și Cîntec de speranță. Substanța muzicală este alcătuită din elemente melodice, armonice, ritmice și orchestrale variate, cuprinse în cadrul unui stil deopotrivă polifonic și acordic.

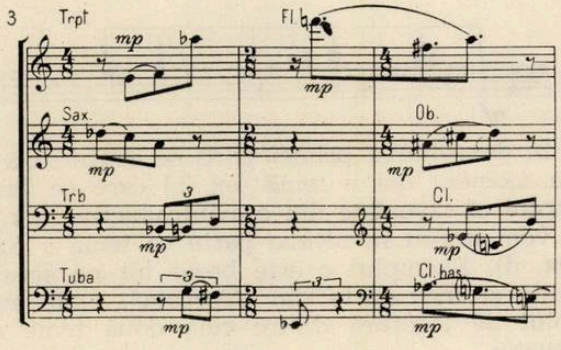
Melodica lucrării se conturează pe baza unor inflexiuni modale caracteristice. Sesizăm în special intonațiile ce se sprijină pe modul format din terțe mici și semitonuri în cadrul căruia, mobilitatea terței, datorată semitonului alăturat, permite formarea unui acord major — minor, sesizarea auditivă a terței mici ca secundă mărită, etc... Din acest punct de vedere, poate fi observată fraza melodică introductivă, susținută de viori. Ea are la bază modul amintit, construit în cazul de față pe Do, transpus la reluarea frazei pe Sol.



Același lucru îl demonstrează și partea vocală — foarte expresivă — a solistului compusă pe același mod, transpus pe trepte diferite în baza unui sunet comun, ce devine în modul următor fundamentală.

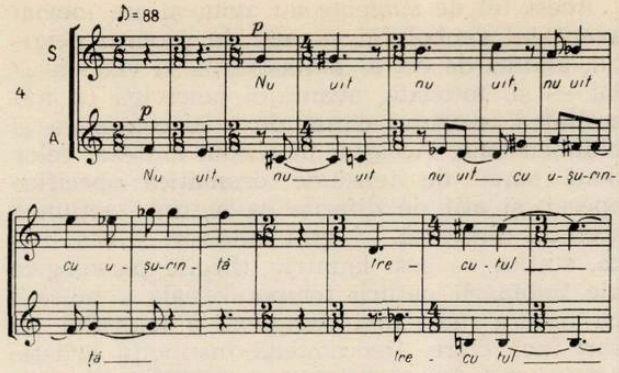


Exemplul următor face să se observe rigurozitatea organizării melodice în cadrul unei metrici bogate și a unui ritm viu, variat.



Remarcăm pronunțatul caracter solistic al părților instrumentale, în cadrul unui ansamblu simfonic bazat pe „formații" *de unu* ale suflătorilor de lemn și alamă cărora li se adaugă saxofonul. Partida instrumentelor de percuție-culoare este foarte bogat reprezentată. Dramaturgia lucrării se bazează pe folosirea unor elemente tematice contrastante. Secțiunea I-a începe cu expunerea de către viori a unei cantilene largi, de tip instrumental (vezi ex. 1) urmată de o variație a acesteia, care aduce un contrast puternic, generator de tensiune (ex. 3). După intrarea tenorului (tema arătată la exemplul 2) cele două idei sînt plasate la intervale mici de timp, uneori chiar suprapuse, reliefîndu-se reciproc cu forța expresivă.

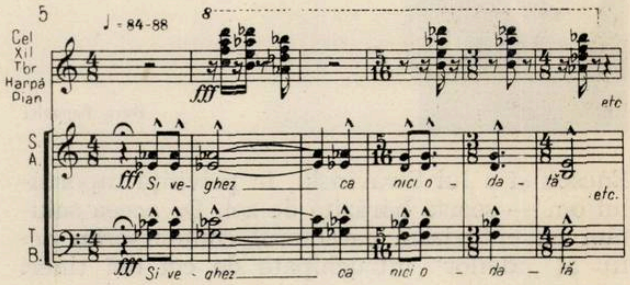
Secțiunea următoare aduce corul în prim plan. Vocile de femei și bărbați susțin pe rînd, în mod alternativ, cîte o idee a textului poetic în cadrul unei țesături muzicale cu aspect polifonic pronunțat (canoane inverse la două voci). Mersul divergent și convergent al liniilor melodice contribuie în mare măsură la realizarea atmosferei „încordate", „încărcate", ce caracterizează această parte.



Sonoritatea este dozată, pornind de la o nuanţă scăzută, crescînd pînă în momentul în care vocile de femei şi bărbaţi intonează împreună cuvintele : „... *nu pot să uit noaptea din ochii trişti ai copiilor*".

Acest moment este, în cadrul cantatei, punctul celei mai înalte tensiuni, momentul cel mai „ascuţit", locul în care conflictul se afirmă cu cea mai mare forţă şi unde începe totodată rezolvarea sa. Interludiul orchestral ce urmează este o reluare a variaţiunii din secţiunea I-a (ex. 3) într-o altă variantă. El reprezintă un amplu comentariu simfonic ce continuă şi susţine, pe punctul maximei încordări, desfăşurarea dramatică. De remarcat modul ingenios în care sînt folosite aci registrele orchestrei şi diferitele efecte orchestrale de intensă expresie.

Legătura cu finalul cantatei se face scăzînd treptat intensitatea de la fff. la p., după care viorile expun o frază largă ce sugerează atmosfera primei secţiuni. Este de fapt o repriză în recurenţă a frazei de început (ex. 1), a acelui „fir" care ne-a întrodus în atmosfera dramatică a primelor două secţiuni. Rolul ei este acum acela de a „întoarce" acţiunea şi a o plasa în zona sentimentelor luminoase, optimiste. Răspunzînd cuvintelor : „... *nu uit cu uşurinţă trecutul*", — intonate de către solist, corul înfiorează atmosfera exclamînd cuvintele : „*Şi veghez*", după care tenorul rosteşte ideea de bază a lucrării, ca o concluzie : „... *şi veghez, laolaltă cu ceilalţi oameni vii, ca nici odată noaptea să nu se mai oglindească în ochii senini ai copiilor.*" Urmează, pe aceste cuvinte un coral intonat în fff. de către cor şi orchestră de coarde, ce se caracterizează prin intensitatea luminoasă a expresiei. Cele patru voci se unesc în acorduri majore cu sextă, urmînd în cadrul ritmului variat, o linie melodică bogată, în timp ce acordurile scurte, susţinute de celestă, xilofon, joc de timbre, harpă şi pian, intensifică strălucirea sonorităţii.



Faţă de caracterul polifonic accentuat al primelor două secţiuni, finalul aduce — prin caracterul acordic luminos, un contrast inspirat, cu ajutorul căruia compozitorul realizează o convingătoare culminaţie a întregii lucrări.

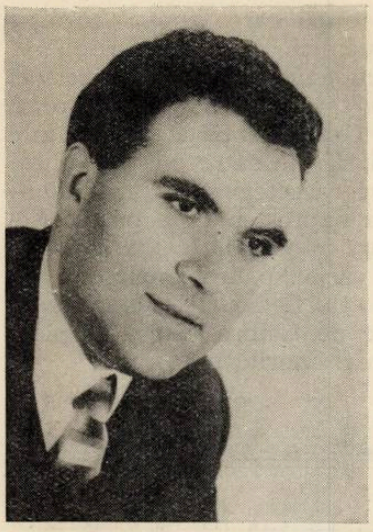
Ştefan Niculescu dovedeşte în aceste pagini de o evoluată scriitură armonică, polifonică şi orchestrală capacitatea de a valorifica fondul tematic, de esenţă mobilizatoare al textului poetic. Ceea ce poate fi discutat sub semnul unei rezerve este caracterul prea abrupt al acelor imagini muzicale destinate a zugrăvi războiul, pe care compozitorul, din dorinţa de a crea contraste optime cu imaginile pozitive, luminoase, ce servesc semnificaţia umanistă a lucrării, le-a dat preponderenţă slăbind pe alocuri căldura expresiei melodice.

Lucrarea rămîne una dintre Cantatele valoroase ale creaţiei noastre din ultima vreme.

Opera „Prometeu" de Doru Popovici

de NICOLAE PAROCESCU

Reuşita spectacolului cu cele două opere, „Prometeu" şi „Galileo Galilei" de tinerii compozitori Doru Popovici şi Cornel Cezar, pe libreţe extrase de către cei doi compozitori din piesele de teatru cu aceleaşi titluri de V. Eftimiu şi Bertolt Brecht, se datoreşte în primul rînd valorii subiectelor acestor piese. Este vorba, în prima, de ideea profund umanistă, revoluţionară, întruchipată simbolic în mitul lui Prometeu, titanul care a plătit cu suferinţe crunte realizarea idealului său de a fi dăruit omului focul ceresc al Olimpului, secretul civilizaţiei umane — şi, în a doua, de ideea, asemănătoare în esenţă, întruchipată de personajul istoric Galileo Galilei, savantul rinascentist care a plătit cu nu mai mici suferinţe îndrăzneala de a fi cercetat şi făcut cunoscut secretul cerului. Şi nu numai de valoarea poetico-mitologică şi istorică a acestor idei este vorba aici, ci, mai ales, de valoarea lor actuală, contemporană, simbolică. Este deci vorba în subiectele celor două opere de o actualitate nu numai contemporană ci şi din cele mai militante ideologic şi politic. Acest aspect al libreţelor ne aminteşte şi de deosebirea esenţială dintre „ideile" celor două opere *Oedip*, a lui



Doru Popovici

Enescu şi a lui Stravinski, în privinţa raportului om — soartă hărăzită de zei. De aceea salutăm cu entuziasm caracterul contemporan *activ* al „ideilor" întruchipate de cei doi tineri compozitori în operele lor.

Problema care interesează la modul concret este, însă, valoarea lor ca artă. De la început subliniem că tocmai pe acest plan, al realizării artistice, interesul celor doi compozitori este întru totul apreciabil : ei au pus şi au rezolvat, cu elan tineresc, îndrăzneală şi pasiune, în felul lor, problema modalităţii contemporane în a da viaţă nouă, deci activă, în drama muzicală, ideilor ce şi-au ales. Această problemă, a modalităţii contemporane, are în genul operei o importanţă deosebită. Ea a fost, s-ar putea spune, aproape neîntrerupt la ordinea zilei, chiar de la naşterea genului : naşterea operei a însemnat şi naşterea stilului monodic-acompaniat, „rappresentativo", capabil (aproape în opoziţie cu stilul polifonic al renaşterii) să poarte mesajul textului poetic în mod clar, punînd solistul sau o singură melodie pe primul plan al discursului muzical. Fiind deci genul muzical în care acţionează cel mai explicit concepţiile estetice şi ideologice, e firesc ca opera să fi suscitat chiar de la început (şi, chiar în preformele sale medievale de teatru sincretic, profan sau liturgic), dispute ; şi nu numai în legătură cu conţinutul de idei, ci şi cu concepţiile estetice şi de stil. Este aşa numita problemă, mai complexă, a „formulei" de operă, cuprinzînd pe de o parte chestiuni ideologice şi, pe de altă parte, chestiuni de practică artistică — raport dintre acţiune scenică şi muzică, adică, dintre factorii care coordonează evocările personajelor şi ambianţei (rolul regiei în general) şi cei care le provoacă, întruchipîndu-le lăuntric (textul şi muzica în general).

Se pare, însă, că niciodată ca în ultimele patru decenii, problema formulei de operă nu a fost atît de radical pusă în discuţie. Simptomatic este, între altele, tocmai revenirea într-un anumit fel la gustul renaşterii şi preclasicismului pentru subiectele mitologice şi pentru marile figuri istorice.

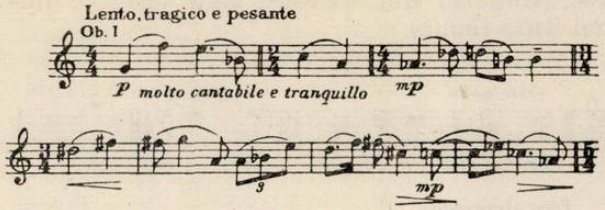
Acest fel de subiecte au avut, şi au, tocmai avantajul simbolului — atît de propriu genului, alături de cel al fantasticului şi vizionarului — şi, totodată, avantajul potrivirii cu necesitatea teatrului cîntat de a le concentra şi bidimensiona. Aceasta, în scopul sintezei celor două surse de tensiune dramatică specifice operei, şi atît de diferite ca natură : acţiunea scenică, dinamică, — gest exterior, şi cea lirică, statică — gest lăuntric. (Legile psihologice ale îmbinării naturii temporal-reale a muzicii cu natura mult mai complexă a teatrului nu sînt încă clare. Deocamdată instinctul artistic este singurul care îşi spune cuvîntul în acest domeniu). Şi, fapt este că subiectele de care vorbim se adaptează mai organic, prin valoarea lor de simbol, concentrării şi simplificării de substanţă a subiectului, cerute de drama lirică. Desigur, altfel au simţit această concentrare artiştii Renaşterii şi cei ai secolelor XVII şi XVIII, şi altfel cei din secolul romantismului. Cît priveşte pe omul zilelor noastre, sensibilitatea şi gustul lui pentru conţinutul adînc de idei şi pentru coarda lucidităţii acute în viziunea artistică, pentru maximă claritate şi concentrare expresivă, ele implică în drama lirică o simplificare încă mai accentuată a dramaturgiei libretului şi muzicii. Nu întîmplător, deci, se reiau azi adesea, — dar adînc creator — nu numai subiecte ci şi unele formule preclasice în domeniul dramatic muzical. Cea mai frecventă pînă acum este formula „operă-oratoriu" ; *Oedipus-Rex* al lui Stravinski de pildă. Iar *Carmina burana* a lui Carl Orff este în realitate o cantată pentru scenă, fiind caracteristică aşa numitului „teatru magic" (formula lui Orff) tocmai prin *lipsa de acţiune*. Practica a dovedit apartenenţa acestora — mai ales opera-oratoriu — aproape exclusiv concertului. Şi dacă acestor realizări profund inovatoare (în sensul sensibilităţii şi gustului contemporan amintit) le adăugăm impresionismul lui *Péleas* de Debussy, şi autenticul expresionism — aproape naturalist al lui Vozzek de Alban Berg, avem în esenţă, aproape toate elementele unei integrări posibile a operelor „Prometeu" şi „Galileo Galilei" în contextul teatrului muzical contemporan. O filiaţie reală, în sensul adînc, al spiritului muzicii, este cea enesciană. La opera Prometeu, ea este evidentă chiar şi în unele elemente melodice de expresie, aşa cum se va putea deduce din analiza ce urmează.

După ce vom avea o idee, oricît de redusă, a desfăşurării scenico-muzicale a acestor două lucrări vom încerca o caracterizare apreciativă a lor.

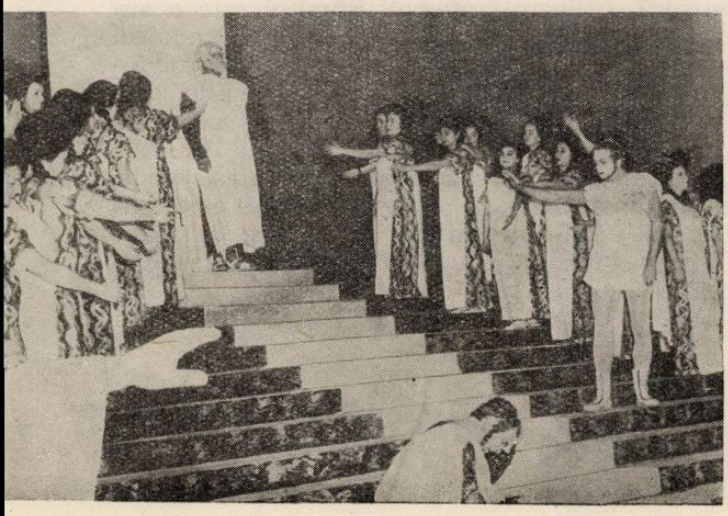
★

„Prometeu" se deschide cu un scurt preludiu orchestral — *lento, tragico e pesante.* Un oboi expune, molto cantabile e traquillo, o temă de 12 sunete, bazată pe principiul totalului cromatic, urmată nemijlocit de inversarea ei, variată ritmic. Ea exprimă o tensiune lăun-

trică, voit nedefinită. Cele două aspecte, par totuşi, să semnifice expresiv idealul înalt şi tragicul.

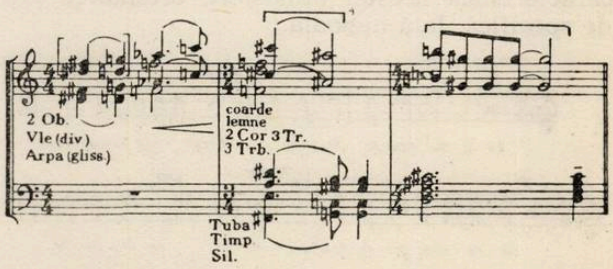


Acesta este materialul tematic unic al întregii muzici. Din el compozitorul dezvoltă, prin transformări continui, melodice şi polifonice, întregul discurs vocal şi instrumental al operei, cu expresivităţi mereu diferenţiate şi caracteristice dramei. Trebuie să observăm din capul locului, cu privire la structura intervalică a acestei teme foarte concentrate şi cu privire la expresivitatea ei accentuat lirică, faptul că, deşi destinată să organizeze după tehnica serială discursul muzical, este totuşi departe de a merge pe linia principiului atonalist-formalist (care este esenţial acestei tehnici în manifestarea ei dogmatic-exclusivistă, „consecventă") şi nici măcar pe alternativa ei non-tonală, expresionist-naturalistă, din Wozzek. Preferinţa lui Doru Popovici merge aici nu spre accentuarea intervalelor mari, disonante, ci, printr-o sensibilitate lirică specific romînească şi o concepţie estetică mai dialectică, spre înglobarea fluidă a unor intervale, interpretabile armonic-orizontal ca stabile, sau chiar a unor intervale tonale, în intervale disonante, instabile, încărcate cu sensibilitate, cu tensiune sonoră pregnantă. (Interpretarea modală a unor intervale e posibilă doar în abstract, ştiut fiind că modalul poate fi perceput ca atare doar într-un minim de „formulă melodică"). În analiza acestei structuri se observă, în ambele aspecte ale temei, preponderenţa primei categorii de intervale şi, mai ales, importanţa terţei minore ca frecvenţă şi ca loc în context (vezi ultimele patru sunete ale temei, acordul direct (major), bivalenţa terţei şi, armonia inversă (minoră) ce rezultă.



Familiarizarea cu această structură intervalică a temei ne dă cheia înţelegerii nu numai a mijloacelor de expresie ci şi a frumuseţii muzicale a operei. Auditorul sesizează uşor expresivitatea şi caracterul modal, vag major-minor, ce opun oarecum primele două aspecte, original şi inversare, ale temei.

Preludiul este o expunere şi prelucrare tematică liberă. El creează în acest proces cîteva elemente cu uşoară conturare expresivă. un fel de motive (nu însă în sensul de motiv-conducător wagnerian) generate de dezvoltarea şi transformarea unor elemente intervalice ale temei. Fragmentul de mai jos conţine un asemenea motiv. El este caracteristic şi pentru dezvoltările acordice ale temei.



Acest prim „motiv" are ca nucleu tocmai terţa minoră. Vom vedea că, pînă la sfîrşit, acest nucleu şi altele pe care le desprindem

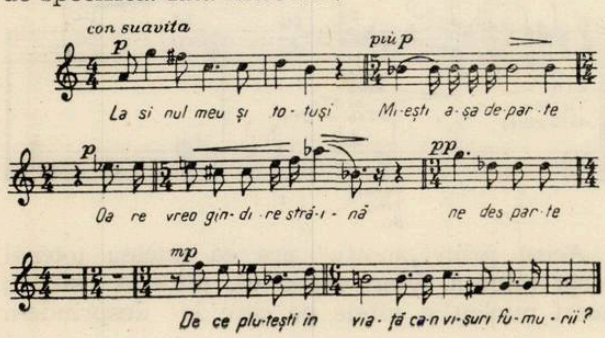
încă din preludiu vor avea o importanță preponderentă în expresivitatea muzicală a operei. Deocamdată ele ne introduc cu subtilitate, convingător artistic, în substanța și stilul neîntreruptei transformări a temei unice, cum și în însăși viziunea scenico-muzicală a tragediei, a cărei expresivitate dramatică proprie este chiar lirismul învăluitor, difuz, predominant.

Sfîrșitul preludiului — tema la viole, pe pedala gravă mi, întreruptă după cvarta perfectă și terța minoră — este un exemplu de efect dramatic obținut prin contraste lirice, simple. El pare să confirme o nuanță elegiacă.

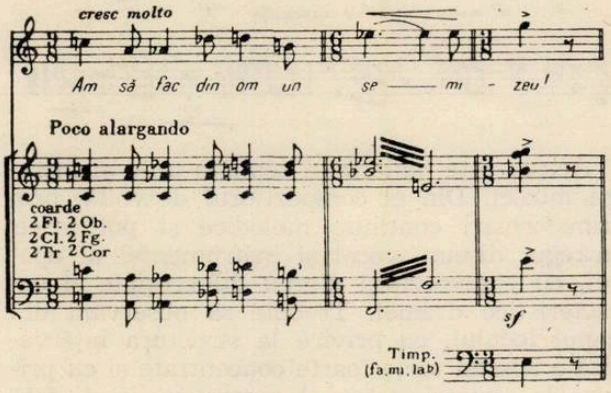
Tabloul întîi — ca și celelalte două — se petrece în Olimp, pe un povîrniș. Stilizat la maximum, aproape statuar (adecvat viziunii dramaturgice în întregul ei) simbolismul peisajului devine clar și complex sugestiv pentru ambianța mitologico-istorică, printr-o coloană dorică ce se înalță, începînd din partea de jos a povîrnișului, parcă spre infinit (capitelul coloanei nu se vede !) În umbra coloanei, Prometeu dezvăluie iubitei sale, nimfa Eromeni, motivele îngîndurării sale : nefericirea oamenilor ținuți de zei în ignoranță și terorizați de ei cu puterea focului. Eroul alege pînă la urmă calea suferinței și a realizării idealului său — de a dărui oamenilor secretul focului. („Ah, de-aș putea pe toți să-i chem la viață"). Desfășurarea muzicală — duet bariton-sopran și orchestră, are o formă instrumentală, rondo-sonată. Vom urmări de fapt nu forma ci realizarea, expresivitatea ei dramatico-muzicală în momentele importante.

La ridicarea cortinei atmosfera limpede din Olimp este creată simplu, prin adieri sonore la orchestră — harpa, celesta, corzi ținute : do diez-sol, la-fa diez (intervalele 3 și 4 din tema originală, cu rezolvare armonică clară). Curînd, un flaut, apoi un oboi, aduc pe rînd cîte un fragment melodic ce contrastează cu atmosfera dimineții în Olimp prin structura lor mai cromatică și expresiv mai tulbure, amintind parcă unele nuanțe elegiace din preludiu.

Foarte repede atmosfera se schimbă iarăși : refrenul formei rondo, (Eromeni caută să afle motivele neliniștii lui Prometeu) readuce clar, la început quasi-identic cu tema, atmosfera de tensiune nelămurită. Apoi, îndepărtarea continuă a muzicii de elementele tematice generatoare, transfigurarea melodică, aduce un moment de intensitate lirică simplă, neașteptată, caracteristică acestei atmosfere dramatice atît de specifică. Iată melodia :

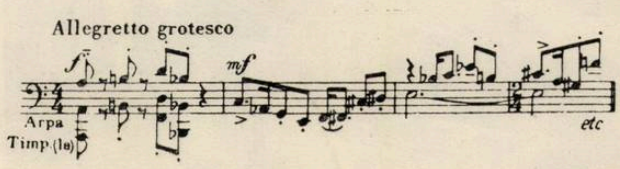


Iată și alt moment, de vis eroic și tumult sufletesc, de un dramatism mai direct (scurta dezvoltare dinainte de repriză — „Am să trezesc pămîntul din somnu-i fără vise..." ; numai fraza finală) :



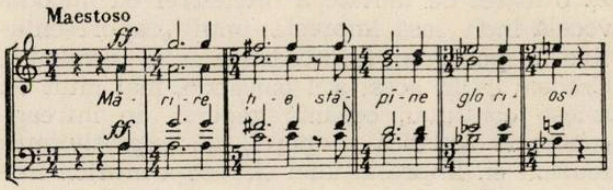
(Nu vom mai insista asupra acestui aspect. Descrierea mai amănunțită de mai sus a voit să arate existența și specificul creării tensiunii dramatice în opera lui Doru Popovici, cum și deosebirea de mijloacele contrastelor dramatice clasice, și chiar de cele preclasice — Monteverdi. Vom reveni la sfîrșit asupra acesteia și a altor cîteva caracteristici esențiale). Un epilog (monolog Eromeni după despărțirea de Prometeu), aduce, dramatic, o atmosferă lirică depresivă, întocmai ca la sfîrșitul preludiului (cvartă perfectă și terță minoră melodic, pe pedală gravă *mi)*

Tabloul al doilea, în același decor, este în întregime conceput în contrast puternic cu întîiul și cu al treilea. Spre deosebire de acestea (lirice, statice), el are un caracter dinamic, în sensul că are acțiune dramatică. În întregul său acest contrast este foarte necesar și așteptat. El înlocuiește parțial contrastele dramatico-muzicale clasice frecvente. Este momentul culminant, hotărîtor, al conflictului : zeii Olimpului osîndesc pe Prometeu. Totodată acest tablou aduce o atmosferă mult mai variată, cu personaje și caractere mai multe, mai adînc diferențiate. Atmosfera generală este profund stenică. (Allegro-grotesco). Sfîrșitul este o aureolare a ideii sacrificiului pentru un ideal uman măreț. Acțiunea : Hefaistos, păzitorul focului sacru, umple Olimpul cu jelaniile sale. Dialog cu Apolon. Zeus apare, cere aducerea lui Prometeu și, înfruntat de acesta, îl condamnă la moartea cea mai grea. Aici, de asemenea, forma instrumentală (Scherzo) în care este concepută muzica, constituie un mijloc de realizare a principiului unității și concentrării maxime.

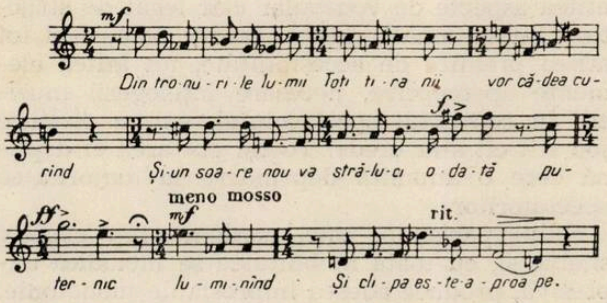


Tema generatoare — un total cromatic — este, ca structură şi mai ales, expresiv — un aspect, mult îndepărtat, al temei iniţiale (nu e nevoe de analiza ei morfologică).

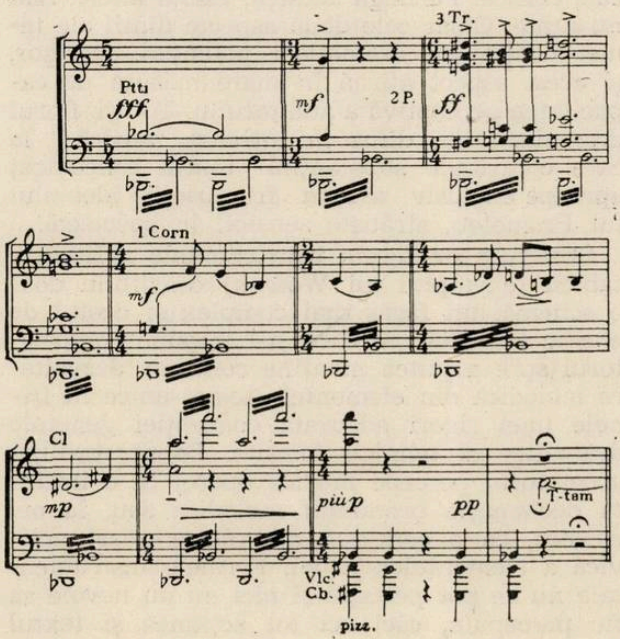
Apariţia lui Zeus (trio) constituie un alt contrast dramatic izbutit — cor mixt de zeiţe şi zei la două voci dublate (şi redublate la orchestră) cu intenţia unui efect de măreţie goală. Substanţa acestui efect straniu o constituie... chiar intervalele temei originale, în ordinea lor, dar reproduse vertical (afară de întîiul, septima mare, care apare întîi melodic, amintindu-ne astfel tot ce urmează) :



Momentul culminant al tabloului, înfruntarea lui Zeus de către Prometeu, este melodia (în canon) şi tumultul visului măreţ din tabloul întîi, dar cu transformări şi amplificare orchestrală :

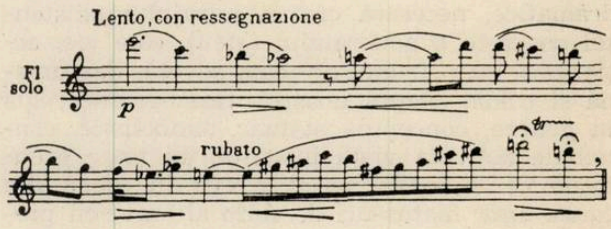


Cele cîteva măsuri orchestrale care încheie tabloul (Prometeu este dus la locul supliciului) sînt caracteristice pentru simplitatea cu care compozitorul obţine un efect dramatic puternic :



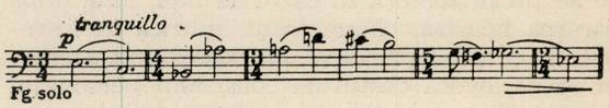
Tabloul trei — Prometeu înlănţuit pe aceeaşi coloană de pe povîrnişul Olimpului, întruchipînd probabil, între altele, şi puterea trecătoare a zeilor — conţine : monolog, Prometeu cîntă frumuseţea naturii, a libertăţii, a idealului său (lied) ; duet, Prometeu-Eromeni (passacaglia) ; final orchestral.

Introducerea, flaut, — solo, este o temă de 11 sunete şi inversarea ei variată ritmic, de 12 sunete, pe total cromatic, care concentrează întregul monolog şi duetul ; ca melodie, însă are o expresivitate remarcabilă :



Înrudirea cu tema originală a operei o face amestecul de intervale cromatice cu elemente diatonico-tonale caracteristice. Aci, însă, relaţiile cromatice şi diatonice sînt mult lărgite, pînă la aspecte de fragmente de game prin ton, intervalele disonante fiind capetele acestor fragmente (Ex. mi — si bemol — la bemol, sifa-mi bemol). Terţa minoră descendentă, ca interval final, caracteristic, o găsim numai la aspectul invers.

Tema passacagliei (duetul) este, intervalic, identică cu forma primă a temei introducerii (ex. 9) însă cu sfîrşitul în terţă mică coborîtoare (cu aspectul invers). Reproducem şi această temă pentru a se putea aprecia variaţia în expresie ce o aduce variaţia ritmică şi adăugarea terţei minore la sfîrşit.



Ultimele cuvinte ale lui Prometeu — „Şi, acum, te du cu bine..." — readuc tema originală a operei. În acest fel, în timp ce Prometeu rămîne singur, orchestra poate să reia în continuare (canon la octavă) aceeaşi temă şi, după această expunere, să repete aproape identic preludiul operei. Ultimul interval, deci, este tot terţa mică descendentă. Se confirmă rolul acestui interval, alături de altele, în atmosfera generală lirică a operei.

Încercăm acum o caracterizare şi aprecieri mai generale, din punct de vedere al concepţiilor artistice şi al realizării artistice.

Elementul primordial, libretul, arată o concentrare maximă a tuturor elementelor dramei. Tablourile unu şi trei, lupta eroului cu sentimentele omeneşti şi renunţarea la ele pentru realizarea idealului său, de răzvrătire şi de ridicare a oamenilor. Tabloul doi, aduce aspecte concrete ale conflictului : eroul înfruntă pe înrobitorii spirituali ai omenirii spre a-şi rea-

liza idealul. Concentrarea subiectului este astfel făcută încît pune în centrul dramei — aproape nud, cu un minimum de acțiune și ambianță, dar artistic — „ideea" și personajul care o personifică. Aceasta înseamnează, în primul rînd, că principiul realist, singurul compatibil cu practica de totdeauna a artei vii — mod de cunoaștere directă, în imagini sensibile, a esenței vieții — este în libret evident : conținutul de idei ce militează pe față de pe pozițiile umaniste cele mai avansate. În al doilea rînd — că realizarea artistică, cu toată reducerea aproape pînă la extrema limită a elementelor acțiunii dramatice, necesară creării mirajului existenței concrete a generalului (ideii), este vie, acționează cu o frumusețe cam severă, dar umană și caldă, asupra noastră. Scenografia, regia în genere, concepută statuar, simbolistic, contribuie activ la viața imaginii, cu toate greutățile ce le întîmpină mișcarea în scenă din cauza unor hiatus-uri de timp ale muzicii precum și a unor neclarități de amănunt, de realizare. Este locul să amintim și nepotrivirea, vizibilă, credem, a versurilor, adecvate stilului mereu tinerei tragedii a lui Victor Eftimiu (stilul, de o anumită nuanță romantică, caracteristică scriitorilor noștri progresiști din primul sfert al secolului), dar nu și stilului libretului, de o viziune accentuat intelectuală, concentrînd toate mijloacele de expresie asupra frumuseții ideilor personificate de Prometeu.

Dar tocmai din cauza acestei concepții net realiste a libretului, restrîngerea acțiunii dramatice pînă aproape de schemă în jurul unui ideal personificat, fie el oricît de frumos în măreția lui, face dificilă consistența scenică. De aceea compozitorul specifică : operă-oratoriu, gîndindu-se la scena de concert. Așa ar fi cînd judecăm după obișnuință, după canoane ce ne țin prizonieri. În cazul de față, însă, după părerea noastră, chiar cîntul, muzica în întregul ei, ca mod principal al expresiunii scenice în operă, evocă destul de consistent personajul central (în sens lăuntric) determinînd astfel caracterul scenic, de spectacol, al operei.

Rămîne să arătăm care sînt caracteristicele acestei muzici ce dă viață scenică unui libret nescenic (considerat după normele tradiției).

O tendință puternică a operei contemporane este stilul quasi-parlando, apropierea muzicii vocale de vorbire în scopul înțelegerii textului. Delimitarea netă : recitativ, arie, cu formula intermediară a arioso-ului, lasă tot mai mult locul diferitelor tipuri de recitative melodice sau chiar unui fel de cîntare vorbită. E inutil să spunem că asemenea structuri ale declamației lirice nu sînt noutăți pentru noi (ne gîndim la formele parlando ale cîntecului nostru popular). În cazul operei Prometeu, acest stil este cerut de întreaga viziune artistică a compozitorului : un libret foarte concentrat, un text care exprimă destul de general idealul eroului (focul fiind și el un simbol, mai ales pentru zilele noastre). Soluția adecvată era o unitate maximă a discursului muzical pe baza unei melodii exclusiv silabice. Tema-serie unică, bazată pe totalul cromatic s-a impus deci compozitorului ca o soluție ce ducea la scop.

Libertatea cu care a folosit-o i-a permis compozitorului să fie destul de spontan și de inspirat. Stilul său parlando este o melodie continuă, expresiv conturată. Frumusețea ei este simplă, severă, mereu la înaltă tensiune lirică, așa cum este și drama eroului. Aceeași libertate în transformarea neîntreruptă a elementelor temei i-au permis polifonia simplă, substanțială a vocilor orchestrei. Jocul continuu cu aceleași intervale, în sens melodic și acordic, creează o astfel de unitate a orchestrei cu melodia vocală încît lasă impresia unui „rappresentativo"... polifonic (contradicție în termeni !). Credem că în acest stil parlando, mai mult un arioso continuu, organic generat de întreaga concepție artistică a operei, stă expresivitatea muzicii ei. Impresia unei sinteze a muzicii instrumentale cu cea vocală este cîte o dată destul de vie. Pe lîngă simplitatea și claritatea, voite, subliniem faptul că structura „non-tonală" (elemente cromatice, disonanțe, diatonice și clar tonale sau pretonale) și conturul aproape cantabil al melodiei în general constituie tot atîtea aspecte de vocabular clar legat de structura intonațională clasică, tradițională, deci tot atîtea premize de accesibilitate, tot atîtea elemente aperceptive, necesare înțelegerii muzicii. În contextul spectacolului, ea nu produce șoc atît cît s-ar crede. Totuși, gustarea ei deplină cere o anumită deprindere la majoritatea spectatorilor.

Stilul parlando, este, credem prea excesiv silabic și, cu toată mobilitatea sa melodică expresivă, produce adesea impresia de monotonie.

S-ar crede că tensiunea lirică neîntreruptă ce străbate ca un curent înalt întreaga operă, o lipsește de contrastele specifice dramei lirice. Asemenea contraste există, și, în tabloul al II-lea, chiar apropiate în unele privințe de cele clasice. Pe lîngă acestea, există altele, mai nuanțate. Chiar cele două aspecte dintîi ale temei conțin un dramatism potențial. Desigur, și acest aspect atîrnă în mare măsură de capacitatea perceptivă a auditorului. Totuși, fiorul dramatismului, difuz în întreaga muzică, la care contribuie substanțial textul concentrat aproape exclusiv asupra frumuseții idealului lui Prometeu, străbate sensibil în spectacol.

Structura de forme instrumentale a fiecărui tablou (exemplul lui Wozzek) constituie doar o schemă, un făgaș mai complex și destul de elastic totodată, pe care și-l impune compozitorul spre a putea menține continua dezvoltare melodică din elementele temei unice în frînele unei rigori adecvată concepției generale dramatice și tehnicii folosite. Drept rezultat, spectatorul percepe muzica operei ca o infinită declamație pronunțat melodică sau, la orchestră, ca o continuă dezvoltare quasi-motivică a elementelor temei. Formele instrumentale nu se pot percepe și nici nu au nevoie să fie percepute, căci aci tot acțiunea și textul

conduc în fond muzica. Tema generatoare comună, unică, și factura polifonică unifică totul.

Observațiile de pînă aici, chiar dacă nu folosesc formule apreciative, au în mare parte un caracter apreciativ pozitiv. Prin însușirile arătate, opera Prometeu este într-adevăr o reușită. Sîntem convinși că realitatea va confirma această părere.

Cîteva observații negative.

În melodica operei pot fi depistate, analitic, unele elemente, mai exact „structuri", de tip popular românesc. Mulți compozitori demonstrează caracterul sau sursa folclorică a creațiilor lor, pe această cale a prezenței unor asemenea elemente morfologice în partitură. Faptul reflectă, desigur, stadiul în care se află azi o parte dintre compozitorii noștri în asimilarea limbajului muzical matern. Spre a grăi liber, frumos chiar și în propria-ți limbă maternă, acest stadiu de însușire a ei nu ajunge. Nu elementul morfologic — o abstracție rigidă, inexpresivă — poartă specificul simțirii muzicale a poporului nostru, ci un alt element, mai complex, aparținînd vocabularului intonațional; celula vie, elementul expresiv viu, așa zisa „formulă melodică". În opera Prometeu, orice ar crede compozitorul, caracterul popular românesc este unul singur : melodia liberă, cu aparență improvizatorică, liric-expresivă. Acesta e un dar al poporului nostru. Este mult și totodată puțin pentru compozitor. Preocupat, la vîrsta cînd a scris Prometeu, aproape exclusiv de închegarea unui stil cu rigori, în fond foarte mari, nu i-a venit în minte că formele populare românești de parlando, cu structura lor ritmică cumulativă atît de adecvată declamației lirice intense, pot fi un prototip mult mai rodnic.

Clar, simplu, reținut — așa înțelege și reușește să fie Doru Popovici în expresivitatea muzicii sale. Dar nu în totul. În stilul contemporan, care pretinde cea mai mare varietate în cea mai mare unitate, simplitatea e greu de realizat. Atunci cînd a compus Prometeu (1955-1958), compozitorul nu avea încă suficient abilitatea de a uni astfel vocile cu instrumentele încît fiecare din aceste grupuri să dea impresia liberei manifestări în cadrul rolului deosebit ce le revine (marile amplificări de atmosferă prin orchestră, de pildă). Lucrul acesta se simte clar în tabloul doi, Scherzo, unde situațiile, momentele culminante ale conflictului dramatic și chiar viziunea de ansamblu ar fi cerut mai multă cheltuire de mijloace, mai rodnică frămîntare a substanței melodice și a materiei sonore instrumentale. El se simte de asemenea în greutatea, adesea, a orchestrei de a se elibera din strînsoarea partidelor vocale. Se vede și în repetarea aproape la fel a preludiului, ca final. Faptul este probabil justificabil, în abstract, prin vreo concepție arhitectonică a întregului. Dar credem că nu e cea mai bună soluție.

Ar mai fi discutabile și unele momente vocale, unde melodia nu ni se pare adecvată textului și momentului dramatic — de exemplu, sfîrșitul ultimei replici a lui Prometeu în fața lui Zeus.

Credem de asemenea că metrul original al versului tragediei lui Victor Eftimiu nu este deloc propriu unei dezvoltări melodice continui, aspect liber. Versul liber se impunea în versiunea operei.

Aceste observații rămîn totuși importante în raport cu impresia ce o lasă aspectele esențiale ale operei Prometeu : viziunea artistică realistă, contemporană, militant umanistă a ansamblului cum și limbajul muzical innoitor, expresiv, avînd toate șansele accesibilității largi. Este o formulă de concepție puternic innoitoare, profund legată însă de tradiția clasică. Avem convingerea că este o reușită și că ea va fi confirmată de viață.

● La opera din Frankfurt am Main (R.F.G.) sub bagheta lui W. Rennert s-a prezentat în premieră mondială o nouă operă bufă a lui Gerhard Wimberger „Doamna Kobold" după piesa lui Calderon. Compozitorul și artiștii au fost viu aplaudați, după cum spune G. A. Trumpff în „Neue Zeitschrift für Musik" din noiembrie 1964.

● La Londra a apărut în editura Barrie and Rockliff, lucrarea „Music in a New Found Land" (Muzica într-o țară redescoperită) scrisă de Wilfrid Mellers. Lucrarea este dedicată muzicii americane și conține pe aproape jumătate din conținut o analiză detailată și plină de înțelegere pentru muzica de jaz. „BBC Music Magazine" o apreciază ca pe una din cele mai bune 6 cărți din ultimii 10 ani asupra muzicii americane.

● Compozitorul maghiar Joszef Soproni a fost distins cu premiul II al concursului „Alfredo Casella" al Conservatorului din Neapoli, pentru trioul de vioară, violoncel și pian intitulat „Musica da camera".

● La Paris, orchestra de cameră de muzică contemporană dirijată de Jacques Bondon, a prezentat cîteva prime audiții de muzică franceză contemporană, printre care cea mai reușită a fost lucrarea lui Luc-André Marcel — „Cahier de Cantobre". Cele nouă catrene inspirate poetului de o vizită la grotele preistorice au fost transpuse tot de el în muzică. Așa cum spune Suzanne Demarquez în „Les Lettres Françaises", L. A. Marcel se mulțumește cu ceea ce îi dictează o natură profund muzicală și o știință precisă și delicată a îmbinării sonorităților.

● La 3 septembrie 1964 s-a stins din viață în vîrstă de 83 de ani, la Graz orașul său natal, compozitorul și muzicologul austriac Joseph Marx.

Noi piese corale

O importantă manifestare artistică o constituie concertul corului Filarmonicii de stat „George Enescu" dirijat de D. D. Botez la Ateneul R.P.R. Programul cuprinzînd un număr însemnat de prime audiții cu lucrări de amploare a fost așteptat cu viu interes în rîndurile iubitorilor de muzică corală. Prima parte a concertului — rezervată creației corale romînești — a cuprins lucrări ale compozitorilor: *Alfred Mendelsohn, Marțian Negrea, Tudor Ciortea, Teodor Bratu* și *Achim Stoia.*

Deși diferențiate, piesele au evidențiat preocuparea comună a autorilor pentru găsirea unor noi mijloace de exprimare muzicală.

Căutarea unui limbaj muzical care să evoce atmosfera cîntecului romînesc, realizarea unei polifonii corale bazate pe cele mai bune tradiții ale artei corale universale s-a făcut simțită mai ales în cele trei prime audiții de muzică corală contemporană (Alfred Mendelsohn, T. Bratu, T. Ciortea). Compuse în cinstea celei a XX-a aniversări a Eliberării, cele „Trei cîntece sărbătorești" (*Lauda; Paharul; Primăvara*) ale compozitorului *Alfred Mendelsohn* pe versurile poetului Miron Radu Paraschivescu se impun auditorului prin melodia lor caldă și avîntată, prin exactitatea și conciziunea formei, prin adîncime expresivă și o bună sonoritate corală.

Mobilitatea și varietatea procedeelor de scriitură corală (simple succesiuni de acorduri în relații diatonice și paralele, modulații surpriză cu întoarceri instantanee la momente de unison sau mers în octave, armonii cromatice, politonalități, contrapunct liber etc. alternate cu măiestrie), sînt în perfectă concordanță și pun în valoare conținutul sărbătoresc al versurilor.

Abordînd genul muzicii corale, compozitorul *Tudor Ciortea* ne-a oferit „Patru balade galbene" pe versuri de F. Garcia pentru cor de femei la patru voci, înmănunchiate într-o suită înrudită cu suita instrumentală.

Prima parte („În vîrful muntelui") are un caracter meditativ pastoral. Partea a doua („Lamento") ingenios realizată pe o melodică stranie cu efecte de glissando sugerează o adîncă tristețe. Aceeași atmosferă deprimantă și convulsionată, ca și în cele două balade precedente, este prezentă — poate chiar mai intens — și în a treia piesă („Doi boi roșii pe cîmpul de aur"). Desfășurarea lină și infinită a melodiei evocă mersul docil și imperturbabil al boilor. Ultima parte a ciclului, unde poetul pătrunde cu imaginație în spațiile siderale, a permis compozitorului o muzică mai luminoasă, serios diferențiată de celelalte părți. Apreciem ca reușite prin trăsăturile epice, o mai mare putere de evocare și măiestrie a travaliului, ultimele două balade. Condiționate de conținutul filozofic al versurilor, de imaginea mereu diluată și absconsă în metafore a ideii poetice, creațiile compozitorului Ciortea transformă în imagini muzicale corespunzătoare versurile marelui poet andaluz.

Micul poem coral „Moment liric" al compozitorului *Teodor Bratu* pe versuri de Petre Ghelmez este dedicat tinerilor constructori ai Hidrocentralei de pe Argeș.

Aluziile la melosul popular sînt mai pronunțate aci decît la celelalte piese audiate; există momente corale frumos realizate și de efect sonor adecvat atmosferei nocturne și peisajului evocat în tema versurilor (o idilă pe șantierul hidrocentralei). Tendința voit îndrăzneață în planul armonic și de construcție din unele episoade face ca uneori să nu existe acea corespondență între sensul poetic și ideia muzicală iar polifonizarea excesivă să fragmenteze fraza și să creeze monotonie și răceală la această piesă unde conținutul pasionat al versurilor pretindea mai puțină sobrietate și mai multă căldură. Piesa rămîne însă ca o realizare interesantă în căutările pentru un limbaj muzical nou în muzica corală unde persistă încă platitudinea și anchilozarea în metode perimate.

Două delicate miniaturi corale îmbibate de parfumul cîntecului popular ne-a prezentat compozitorul Marțian Negrea în cîntecele „Păstorița" și Cîntec de dragoste" pe versuri de George Coșbuc.

Realizate în limitele armoniei și contrapunctului clasic, cele două piese cuceresc prin sinceritatea expresiei și măiestria scriiturii, demonstrînd că în realizarea artistică orice mijloace sînt perfect valabile.

„Patria mea", un madrigal coral de Achim Stoia pe versuri de Tiberiu Utan, este cunoscută publicului. În această lucrare se întîlnesc unele inflexiuni melodice din cîntecul de masă cu tratări polifonice clasice. Piesa are un caracter festiv și este plăcută, calități care i-au acordat o circulație în repertoriul formațiilor noastre corale.

Partea a doua a programului a cuprins lucrări ale compozitorilor străini (clasici și contemporani) dintre care cinci în primă audiție.

Celebra prelucrare a cîntecului negru „Aud mișcarea sufletului meu" de William Dawson (din repertoriul formației corale americane *Oberlin*) a fost cîntată cu o interesantă distribuire a corului pe grupe. In ceea ce privește traducerea în limba romînă a textului cred că răpește (ca și multe alte traduceri) ceva din frumusețea originală a cîntecului care în topica limbii engleze avea un farmec deosebit. Ireproșabilă și emoționantă a fost interpretarea părții a II-a a „Recviemului german" (DEM ALLES FLEISCH IST WIE GRAS) de Johannes Brahms. Cele două cîntece lirice („În raze apa scînteiază" și „Acolo unde auzi pădurea") de Cezar Kiui sînt două pasteluri corale scrise în maniera romantismului german.

O frumoasă pagină corală din repertoriul de operă este corul „Corriamo, fuggiamo quel monstro spietato" din opera „Idomeneo" (Finalul act. II) de *W. A. Mozart.* Redată cu grije pentru puritatea stilului mozartian și frumoasă tehnică vocală, această prețioasă pagină de operă a plăcut publicului auditor.

Concertul s-a încheiat cu corul final (al 27-lea fragment) din Oratoriul „Regele David" de A. Honnegger.

Ultimul psalm (prelucrat de poetul René Morax) intitulat „Moartea lui David" este magistral transpus în muzică. Frumusețea arhaică a melodiilor la cor sau solistă, cu intonații rituale preluate din cultul protestant învesmîntate într-o comentare orchestrală viguroasă și colorată, acordă o deosebită prestanță lucrării.

Concepția polifonică și arhitectura muzicii este modernă avînd însă rădăcinile adînc plantate în vechiul oratoriu german. Clară și accesibilă, muzica lui Honegger (scrisă în anul 1921) pătrunde în suflet prin atmosfera de dramatism care o învăluie.

Soprana Elena Andrei a contribuit la succesul execuției demonstrînd în afara aptitudinilor ei vocale cunoscute și apreciate și o mare înțelegere pentru acest gen de muzică. Excelent acompaniamentul pianistului *Josef Prunner* în special la „Recviemul german" și Oratoriul „Regele David".

Lectoratul muzical al filarmonicii a redactat și prezentat un program de sală cu amănunte asupra pieselor executate contribuind la o mai bună înțelegere a muzicii și la dezvoltarea gustului muzical în marele public.

D. D. Botez a condus și pregătit acest concert coral cu pasiune și autoritate.

GEORGE DERIEȚEANU

● Teatrul Național din Belgrad, și-a deschis stagiunea cu premiera operei *„Tannhäuser"* de Wagner care a mai fost prezentată în capitala Iugoslaviei cu 30 de ani în urmă. Printre alte premiere figurează de asemenea: *„Forța destinului"* de Verdi și opereta clasică *„Liliacul"* de Strauss. *„Petrușca"* și *Pasărea de foc"* de Strawinski sînt alături de baletul compozitorului iugoslav Vojislav Vuckovic *„Omul care a furat soarele"* primele reprezentații ale corpului de balet.

● În cadrul celei de-a 15-a ediții a „Jocurilor de vară" de la Dubrovnik, în cetatea Lovrijenec, a avut loc premiera operei: „Othello" de Verdi și primele audiții ale operei *„Încoronarea Popeii"* de Monteverdi și a oratoriului *„Baltazar"* de Haendel.

● Conducerea Festivalului de la Salzburg a invitat ansamblul „New Yorker City Ballett" condus de George Balanchine, să ia parte la manifestările culturale ce vor urma să aibă loc în vara anului 1965.

La sfîrșitul lunii august, *„New Yorker City Ballett"*, va susține patru spectacole, cu două programe diferite.

Este de menționat faptul că se va prezenta și o realizare coregrafică a lui Balanchine, inspirată de muzica lucrării „Mișcări pentru pian și orchestră" de Strawinski.

Vor avea loc spectacole cu opera *„Cosi fan tutte"* de Mozart dirijată de Karl Böhm (regia: Günther Rennert), care a repurtat un deosebit succes în cadrul festivalului din anul 1964.

Cu o nouă concepție regizorală a lui Giorgio Strehler (decoruri: Luciano Damiani), sub conducerea lui Zubin Mehta, se pregătește: *„Răpirea din Serai"*.

Un eveniment al Festivalului, va fi de asemenea premiera operei comice „La finta Giardiniera", care se realizează în prezent sub conducerea lui Bernhard Conz.

● Academia Franceză a atribuit *„Marele Premiu al Discului"* pentru anul 1964, înregistrării celor patru Simfonii de Brahms, de către orchestra Filarmonică din Berlin, dirijată de Herbert von Karajan.

Același premiu l-a obținut și discul cu „Rigoletto" de Verdi, în interpretarea artiștilor operei Scala din Milano sub conducerea lui Raphael Kubelik.

● În cadrul *„săptămînilor muzicale internaționale de la Lucerna"*, care se vor desfășura între 14 august și 9 septembrie 1965, a fost invitată și orchestra Filarmonicii din Viena, pentru a da două concerte simfonice.

● Colecția muzicală și literară a dirijorului *Bruno Walter*, a fost reunită într-o expoziție reprezentativă care s-a deschis la Palatul Cumberland. Ținîndu-se seama de dorințele lui *Bruno Walter*, moștenirea sa artistică a fost pusă la dispoziția Academiei de Muzică și Artă dramatică din Viena.

● Cole Porter, compozitor american de muzică de operetă și film, a decedat în vîrstă de 72 de ani. El a compus muzica pentru filmele „Înalta societate" și „Can-Can", cît și unele melodii celebre ca: Begin the Beguine, Night and Day, etc.

● Lui Guy Morancon i s-a decernat premiul Internațional de compoziție pentru chitară, pentru lucrarea „Suită Latină".

● A II-a săptămînă mondială a radioului s-a ținut la Paris în luna noiembrie 1964 pentru a se confrunta realizările în domeniul programelor, din care o bună parte o reprezintă muzica. Cu acest prilej s-a prezentat participanților premiera mondială a operei compozitorului elvețian Frank Martin intitulată „Pilat".

● La Paris s-a inaugurat un nou teatru liric experimental „Teatrul 102". La primul spectacol s-au prezentat două lucrări de cîte un act. Opereta „Furia italiană" de Michel Déon și Pierre Petit, s-a bucurat de succes. A doua lucrare a fost „Inima revelatoare" de Soupault, care însă este un monolog lung și plictisitor, mai mult jucat decît cîntat, după cum spune José Bruyr în Guide du Concert nr. 433.

● Tribuna Internațională a Compozitorilor din cadrul UNESCO a menționat Concertul pentru orgă al compozitorului austriac Anton Heiller, ca pe una din cele mai bune compoziții ale anului 1963.

● La Budapesta a apărut în limba germană lucrarea lui Bence Szabolcz „Istoria muzicii maghiare" („Editura Corvina").

Agogica — trăsătură de unire între interpretarea și creația muzicală

de ALFRED MENDELSOHN

Învățămîntul artistic profesionist a fost întotdeauna și este, etapa de pregătire a acelora, care prin mijlocirea artei au menirea să sădească în oameni dragostea pentru frumos, să le îmbogățească viața sufletească, să aducă discernămîntul chiar și în cotidian între artă și non-artă, între valorile durabile și cu adevărat de cultură pe deoparte, și manierism, mode, sclipiri trecătoare, pe de altă parte.

Nu e vorba, firește, — gîndindu-ne la muzică — de a elimina din artă divertismentul, plăcerea imediată numită de unii cu subînțeles ironic „hedonism". Ba am putea chiar obiecta în unele privințe asupra faptului că învățămîntul muzical tradițional se preocupă prea puțin de latura amabilă, plină de grație a muzicii. E vorba de *calitatea* distracției, de consecințele pe care le-ar putea avea ingerarea fără control, pe nemestecate și în cantități impresionante, prin Radio, Televiziune, Disc, a unor produse dubioase, de îngustarea sferei de artă, necesară oricărui om activ, cult, productiv din orice domeniu.

Dar, învățămîntul muzical pe lîngă (și nu — cum se pretindea uneori —) pe deasupra preocupărilor de artă, de orizont cultural, este un învățămînt *tehnic*. Noi trebuie să știm să-i învățăm pe viitorii muzicieni, *cum* să procedeze pentru ca materia de învățămînt să devină o manifestare de artă și pentru ca aceasta să-și găsească locul cuvenit, locul înalt cuvenit, în viața noastră culturală, pentru ca activitatea artistică să răspundă unor necesități reale și să creeze altele noi, din ce în ce mai adîncite și intensive, — aș spune necesități de profil ale omului nou, constructorul celor mai înaintate orînduiri.

În acest spirit și neuitînd nici o clipă că tehnica muzicală (îndeosebi în faza de însușire gradată și sistematică) — în faza de învățămînt — nu este un scop, ci un mijloc necesar obținerii unei noi calități, a calității artistice, vom încerca să contribuim la luminarea unui domeniu încă destul de controversat.

Este vorba de raportul între creația componistică și interpretativă, de principii comune acestor două categorii artistice, de unele aspecte ale contribuției personale, mai evidente firește în compoziție, mai puțin vizibile în actul reproducerii operei de artă, de trăsături care — credem — se situează deasupra contingențelor particulare și conferă ambelor, compoziției și interpretării — unele aspecte comune.

Pentru a descoperi rădăcinile comune ale creației și interpretării, pornim de la faptul istoric bine cunoscut că timp îndelungat primul interpret, uneori unicul interpret al compozitorului era el însuși. Această situație este și astăzi obișnuită în creația vocală anonimă, populară. Chiar și reproducerea după auz a unui cîntec preluat prin tradiție orală implică în mod aproape general, un act de creație. Fie că e vorba de modificări ale textului, ceea ce duce și la modificări ale melodiei, ale ritmului, ale expresiei, fie că se modifică pur și simplu conductul melodic defectuos memorizat sau se adaugă „originalului" noi întorsături, sau sînt întreșesute în însăși structura cîntecului, de obicei la articulațiile sale cadențiale noi variante sau adăugiri melodice.

De fapt un cîntec auzit la părinți, de la cîntăreți populari, de la lăutari, chiar și prin mijloace mai moderne, prin radio, la șezători corale, în trecere prin oraș, nu este învățat pentru a fi reprodus aidoma, ci, constituie într-un fel, un material prim asupra căruia se exercită darul de inventivitate muzicală, un filon în jurul căruia se cristalizează contribuții proprii temperamentale, rezultînd din particularitățile individuale și firește, ale mediului de viață al interpretului. Exactitatea reproducerii unei asemenea melodii auzite nu intră așa dar în preocupările aceluia care o recîntă, fie din gură, fie din vreun instrument. *Interpretul* anonim devine în felul acesta aproape nemijlocit, spontan și fără voia sa, un *creator* anonim. El „găsește" o sumedenie de noi întorsături ale melodiei, fie din repertoriul său de cîntece, de ritmuri, de formule melodice știute dinainte, fie, stimulat de text, sau de un prilej în care activitatea sa, sensibilitatea, talentul său sînt solicitate în mod special, de pildă cu prilejul unor concursuri el „găsește" — spunem — fără să fi fost învățat să caute ! A găsi... *trouver !*

De aici poate — după Chailley (40.000 ans de musique) — trouvers trovatore — troubadour — și forma străveche a *tropar*-ului. De aici — se pare — în sfera orientală și tehnica larg răspîndită a maquamului, un soi de variațiuni rapsodice pe teme muzicale de circulație.

Dar, creația în accepția noastră este mai mult și mai ales altceva decît descoperirea, redescoperirea spontană a unor modele ce s-au scufundat în straturi mai adînci ale conștiinței. Creația este *o calitate nouă*. Ce-i drept, ea este constituită pînă la urmă tot din acumulări anterioare, fie că acestea au fost introduse în conștiință în chip sistematic, fie că s-au adunat în contact cu felurite date ale experienței personale. Pînă la urmă ne vine să credem că acumularea sistematică, bazată pe o metodică generală, așa cum se practică în învățămîntul muzical, deși are o valoare certă și îndelung verificată, trebuie să recurgă *și* la stimularea acelor însușiri, care determină și sînt de-

terminate de particularitățile individuale ale studentului, care au deci un caracter unic, deosebit și nu se pot direcționa spre formarea viitorului muzician doar prin aplicarea unor scheme metodologice generale. Aceasta este și rațiunea individualizării principalelor cursuri de creație componistică și interpretativă. Iată, așa dar, încă o trăsătură comună între creație și interpretare — de data aceasta aplicată la metodica predării.

Cu toate că în procesul de formare a unui compozitor sau a unui interpret facem apel la însușirile sale individuale, la amintirile sale, culese în mediul de viață, de studii, de contact cu muzica, amintiri și remodelări care-i desenează profilul personal, acest proces de educare, de făurire cu forțele proprii și cu ajutorul îndrumătorului a artistului, are un conținut mai profund, prezintă laturi mai puțin evidente de cît acumularea sistematic — didactică de experiență exterioară — filogenetică, istorică. Făcînd pentru moment abstracție de latura mecanică de deprindere motrică, strict necesară oricărei discipline artistice, putem spune că procesul pe care-l urmărim trebuie să atingă și să modifice destul de sensibil zone mai profunde ale conștiinței decît cele ale memoriei, ale puterii de sistematizare a unui material dat, a reflexelor motrice prompte (precizez și ele de o mare importanță).

De aceea noi cerem viitorului compozitor cît și viitorului interpret să extragă din cunoștințele sale concluziile logice generalizatoare ale tuturor laturilor cunoașterii abordate deopotrivă în practica sa profesională, cît și în toate celelalte domenii ce alcătuiesc bagajul său de cultură. Or, cu cît pătrunde mai adînc în analiza faptelor, cu atît devine mai capabil să înțeleagă conexiunea și evoluția lor, cu atît mai bine va ajunge să-și contureze concepția despre viață, să judece mai corect, să-și definească mai precis atitudinea, pozițiile, pornind de la evidențe și ajungînd la cele mai grele și controversate probleme cum sînt cele de orientare, de perspectivă, de integrare a personalității în social, de sesizare a principalelor direcții de dezvoltare în sînul societății umane contemporane și de poziția sa proprie, de muzician, de îndatoririle sale în acest context.

Este vorba de ceea ce numesc clasicii marxismului, „cucerirea libertății prin cunoașterea necesității".

★

Cu toate aspectele de diversitate în practică, în tehnica însușirii, în metoda fixării cunoștințelor ce desparte problematica creației de cea a interpretării, asemenea premize comune cum sînt cele enunțate mai sus își imprimă pecetea creînd permanente legături, poziții comune și trăsături exterioare de o asemănare izbitoare.

Să ne gîndim numai la sentimentul pe care îl transmite în mod nemijlocit interpretarea magistrală a unei lucrări de valoare, sentiment ce îl apropie pe un mare pianist, violonist, cîntăreț, dirijor, de compozitor pînă la identificarea totală. Interpretul recompune opera iar compozitorul în momentul materializării, a notării ideii muzicale, procede fără îndoială la un act de autointerpretare. Compozitorul se substituie într-un fel interpretului imaginar, cîntă odată cu el, aude aproape aevea instrumentele orchestrei, vocile corului, prezintă și își reprezintă în același timp muzica pe care o așterne pe hîrtie.

La modul ideal reprezentarea va fi identică cu prezentarea iar aceasta va corespunde cît mai exact viziunii componistice atît în ansamblu cît și în detaliu.

E drept că pînă la acest mod *ideal* calea e lungă și deloc ușoară.

Drumul acesta nu se oprește odată cu absolvența Conservatorului, dar în învățămîntul muzical superior, presupunînd că principalele dificultăți tehnice au fost învinse, problema adîncirii din partea interpretului a textului muzical ca și a alcătuirii unui text care să spună mai mult decît trădează la prima vedere, devine fundamentală.

Am vrea să precizăm din capul locului un lucru. Oricît de paradoxal ar părea, oricît ne-ar angaja pe o cale ce se aseamănă cu neprevăzutul, trebuie să spunem că atunci cînd vorbim de ideal în materie de interpretare, de suprapunere ideală a intențiilor componistice și a realizării interpretative, nu putem avea în vedere un singur și infailibil mod de interpretare, acela care ar îndeplini *toate* cerințele obiective ale textului. O asemenea soluție ideală — absolută, nu credem că este posibilă. Tendința de a atinge un asemenea „ideal" iluzoriu nu s-ar putea solda — credem — de cît cu erori, cu atît mai greu de îndreptat, cu cît ne-am încăpățîna să le considerăm căi unice.

De ce nu putem vorbi de interpretări ideale ? Oare textul nu reprezintă pînă la un punct idealul componistic urmărit de creatorul său ? Dacă putea acesta să-i dea o formulare desăvîrșită, nu o făcea ? O sonată de Beethoven, de pildă, sau un pasaj orchestral dintr-o operă wagneriană puteau oare să fie făcute mai bine decît au făcut-o Beethoven sau Wagner ? Dacă peste intenția autorului pe care o considerăm ideală s-ar suprapune o interpretare ideală nu am atinge oare perfecțiunea de nedepășit ?

Nu !

Nu, pentru că textul obiectiv, cel puțin în sistemul nostru de notație nu este și nu poate fi niciodată complet. El nu are dimensiuni fixe, nealterabile, matematice, algoritmice, obligatorii.

Un piano, de pildă, poate corespunde într-un anumit context, într-o anumită sală de concert, în anumite condiții de înregistrare, la o anumită distanță de executant, la un anumit unghi față de instrument, chiar și în anumite condiții psihologice sau psiho-fizice ale executantului unui anumit număr de beli (unități de intensitate fonică), iar în alte împrejurări, chiar cu schimbări minimale, altei intensități măsurabile obiectiv.

La fel, un anumit tempo sau o anumită nuanță de mișcare (ritenuto sau accelerando), pot avea — de data aceasta, firește, independent de condițiile acustice, dar cu atît mai legat de condiții psiho-fizice subiective, atît ale executantului, cît și ale ascultătorului, — valori metronomice foarte variate.

Dacă ținem seama și de corelația între nuanțe dinamice și nuanțe de mișcare, corelații din care rezultă propriu zis expresia, ne dăm lesne seama că nu putem vorbi niciodată de un p. absolut, de un ritenuto standard, de un crescendo bun pentru toate împrejurările etc. etc.

Cum putem atunci să ne *„gîndim"* măcar la vreo trăsătură cît de cît obiectivă în corelația dintre crea-

ţie şi interpretare, la vreo bază cît de cît certă a expresiei muzicale comună atît creatorului cît şi interpretului ?

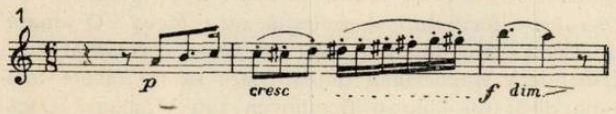
Această întrebare şi-o pun vrînd nevrînd toţi acei care au greaua misiune de a tălmăci un text, şi mai cu seamă acei care nu primesc de-a gata şi în mod mecanic indicaţiile uneori atît de sumare cu ajutorul cărora compozitorul încearcă să dea un prim relief expresiv textului său.

Să ne gîndim puţin la cîţiva termeni, ca de pildă, însuşi termenul espressivo (espr.).

Aplicarea unui asemenea termen presupune din capul locului o cunoaştere adîncă a intenţiilor autorului. El este de fapt pleonastic şi constituie cel mult o vagă indicaţie faţă de termenul contar-non espressivo. Ce înseamnă *de fapt* espressivo (sau ausdrucksvoll). Termenul se dizolvă în mişcare şi dinamică, în durate şi intensităţi. Notînd o asemenea indicaţie, compozitorul ocoleşte, de fapt, notarea meticuloasă a nuanţelor dinamice şi de tempo, lăsîndu-le la latitudinea executantului, cu alte cuvinte lăsîndu-l să *ghicească* ce anume expresie să împrumute textului.

Compozitorul îl obligă astfel pe interpret la analizarea formei, a funcţiei frazei muzicale respective în context, a dozajului în desfăşurare, îl obligă — pe scurt — să retraseze drumul parcurs de compozitor în procesul de creaţie.

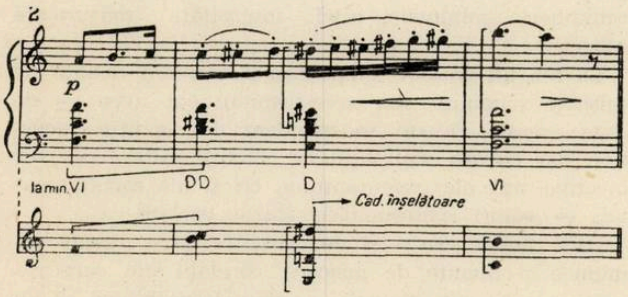
O frază ca de pildă, ascensiunea frîntă a violei în Preludiul la „Tristan şi Isolda" de Richard Wagner



îşi capătă dezlegarea numai dacă o integrăm în ideea programatică, aceea a unui dor nelămurit care — parcă — se sfieşte a deveni realitate. Se duce o luptă între ezitare şi avînt, între puterea sentimentului şi faptul că acest sentiment nu poate fi desfăşurat în toată libertatea şi amploarea sa. Problema pe care şi-o pune creatorul este să îmbrace în sunete un asemenea sentiment contradictoriu. El se foloseşte de un limbaj nou pentru vremea sa, şi anume :

a) de îmbinare între diatonica şi cromatica conjunctă

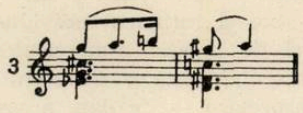
b) de şocul armonic (relaţii tritonice, concomitenţa lui Re diez cu Re bemol, concomitenţa Do-Si apogiatură)



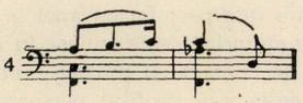
c) de timbrul violei în registrul acut diferit de cel al viorii, mai puţin afirmativ, mai învăluit, obţinut cu o mai mare precauţie ;

d) de o orchestraţie în care predomină timbre mate ; coarde în registrul grav, corni în p ;

e) de faptul că acest pasaj apare ca un contrast faţă de fraza *precedentă* încredinţată oboiului, clarinetului, cornului englez



şi faţă de elementul următor încredinţat violoncelului,



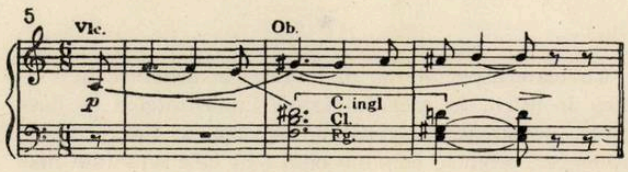
creînd astfel o tranziţie între registrele acut şi grav, o verigă în epilogul preludiului caracterizată de Wagner prin indicaţia generală : allmählich im Zeitmass etwas zurückhaltend — o ultimă licărire a pasiunii ce a însufleţit de-a lungul preludiului toate frazele muzicale.

Privită mai îndeaproape ne izbeşte, însă, în această frază a violei o corelaţie evidentă între doi factori ai expresiei care par la prima vedere independenţi unul de celălalt : *desenul melodic* şi nuanţele dinamice. Desenul suitor corespunde aproape exact crescendo-ului iar apogiatura coborîtoare diminuendo-ului. Sensul expresiv al frazei este întregit cu o nuanţă imperceptibilă (şi de altfel nenotată) de accelerare pe porţiunea ascendentă a desenului melodic şi de ezitare pe porţiunea descendentă.

Astfel, putem da noţiunii de „espressivo" care nu spune decît că fraza respectivă trebuie să iasă cumva din plan, din netezime, din non-expresie, o oarecare consistenţă.

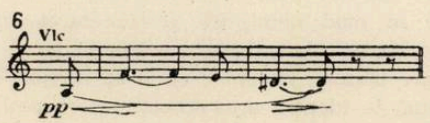
Dar, dacă lucrurile ar sta întotdeauna atît de simplu, dacă i-am putea aplica desenului melodic un algoritm primitiv : Urcare = creştere şi accelerare, coborîre — descreştere şi reţinerea tempoului, problemele de interpretare n-ar mai fi probleme şi rezolvarea lor s-ar rezuma la o execuţie corectă a legato-ului, a intonaţiei şi a frazării ceea ce — în treacăt fie spus — este în sine o sarcină destul de dificilă.

Să privim, de pildă, motivul iniţial al aceluiaşi preludiu :



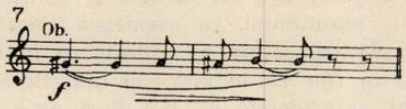
Aci se succed şi se întrepătrund două elemente :

a) Enunţul violoncelului



care continuă crescendo-ul acumulat de sixta suitoare şi de secunda mică coborîtoare (fa-mi) dar se rezolvă în diminuendo pe Re diez ;
Re constituind culminaţia micului val.

b) atacul într-un f relativ al oboiului pe Sol diez

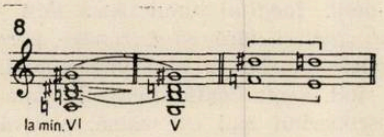


și *diminuendo-ul* pe fraza *ascendentă :*

Iată-ne așadar, în afara regulii de 3 simplă.

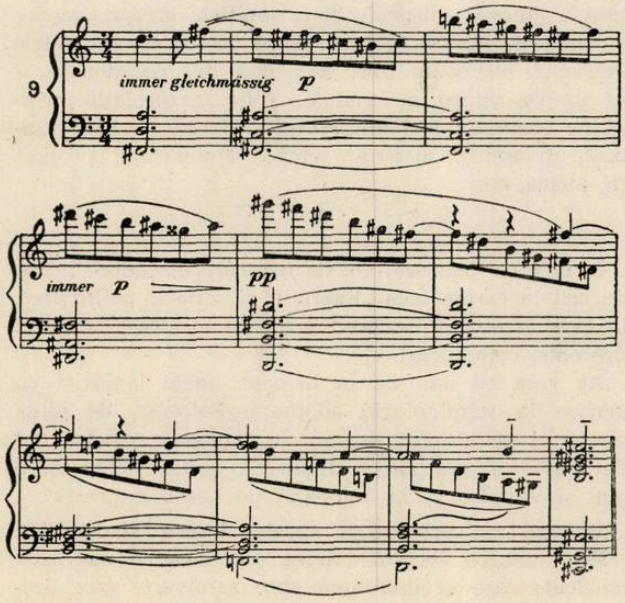
Există oare o explicație pentru această „abatere" ? Este oare într-adevăr o abatere de la regula simplă a corelației între desen și nuanțele dinamice și de tempo ? Există o altă explicație a acestei „abateri" ?

Da ! Credem că explicația neputînd rezida în desenul melodic, ea trebuie căutată în înlănțuirea substructurii armonice. Aci, înlănțuirea unei disonanțe mai aspre, cu una mai blîndă (cu funcția dominantică) :

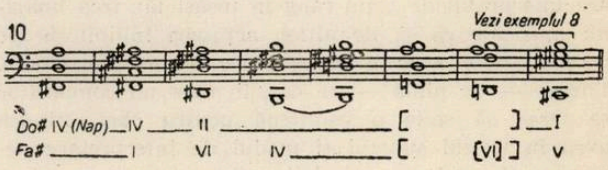


prin rezolvarea coborîtoare a basului, prin alunecarea sixtei mărite într-o septimă mică (Mi-Re) a unui interval cromatic într-unul diatonic se petrece o descărcare de tensiune care — *indiferent* de desenul ascendent melodic — mai precis de conturul sopranului — cere un descrescendo și ritenendo. Cu alte cuvinte, ponderea armoniei este aici *mai mare* decît cea a melodiei. Expresia este hotărîtă nu de conturul melodic, ci de caracterul de arsis-thesis al armoniei, de la încordare la destindere, de la dezechilibru la un echilibru relativ.

Și încă un caz din aceiași minunată partitură : E vorba de avertismentul Brangenei din actul al II-lea al operei „Tristan și Isolda" de Richard Wagner.



Aci ascensiunea liniei melodice pretinde un crescendo iar coborîrea în a doua parte a frazei descrescendo. Indicația expresă a compozitorului, indicație care parcă, prevede și preîntîmpină o interpretare necorespunzătoare, este însă categorică : Immer gleichmässig p. immer p., iar pe culminația desenului atunci cînd acesta a atins cea mai mare înălțime chiar p. De ce este totuși logică această nuanțare egală, chiar dacă aparent se desfășoară în contrasens ? Adevărul este că melodia aceasta nu este decît o figurație a unor armonii stabile și de un funcționalism extrem de riguros. Fa diez major — subdominantă (Si major) — Subdominantă minoră — acord de trecere — dominantă.



De fapt avem de-a face cu închiderea treptată a unei cadențe spre do diez major sau a unei deschideri lente spre dominanta lui fa diez major ; ambele cu o înclinație extrem de lină care justifică pe deplin netezimea nuanțelor. Dacă mai adăugăm și sensul imaginii — trecerea de la pasiunea clocotitoare a eroilor dramei la evocarea liniștei și seninătății nopții, vedem că nuanțarea departe de a contraveni aspectelor de suprafață, corespunde pe deplin straturilor adînci ale procesului dramaturgic ca și ale procesului de viață oglindit.

Avem așadar, de-a face, cu fenomene ce-și dezvăluie uneori, iar alte ori își ascund legitatea. S-ar putea obiecta că cedăm tendinței de a le „explica post factum" sau că aducem confirmări inutile unor procedee încheiate, confirmate prin însăși notația autorului. Ceea ce urmărim însă aci, este doar găsirea în text și context a explicației pentru acest prim act de interpretare care-l constituie semnele de nuanțare așezate de compozitor, explicația pentru caracterul *necesar* al actului creației, de auto-interpretare rădăcinile sale multiple în melodie, în substructura polifonică și — cum vom încerca să demonstrăm în cele ce urmează și în alte dimensiuni ale discursului muzical.

Metoda folosită este așadar — dublă : deductivă și inductivă.

Din notația autorilor, din indicațiile lor deducem aspectele legității în materie de nuanțe dinamico-agogice, independența lor relativă și corelația lor cu desenul melodico-armonic.

Apoi, putem trage anumite concluzii asupra nuanțării unor detalii a căror notație lipsește sau este făcută cu redactări ulterioare a textelor (așa cum se întîmplă în mod frecvent cu textele preclasice). În felul acesta tindem a da *interpretului* o oarecare independență, și totodată o mai mare apropiere de textul original neadnotat. Interpretul avînd la îndemînă mijloace de a descoperi singur (și într-o măsură mai mare decît urmînd în mod servil, necreator, indicațiile redactorului), caracterul obiectiv al cerințelor expresive, va înțelege și reda mai bine, mai viu, textul în nuanțe și tempo-ul ce rezultă din

integritatea sa melodico-polifonică şi ritmică. Dar, şi creatorul va cîştiga o poziţie mai obiectivă faţă de propriul text, se va apropia mai mult de realitatea sonoră, va deveni într-un anumit sens, primul şi propriul său interpret. Experienţa îndelungată sau intensivă a contactului direct cu lumea sonoră, conştiinţa lucidă a realităţii sonore, reprezentarea acesteia dinăuntru dar şi din afară, îl va călăuzi chiar şi în procesul creaţiei şi firesc, în exactitatea notaţiei.

Este normal, însă, ca această experienţă a reprezentării realităţii sonore să constituie, la rîndul său, un proces viu de generalizare şi de perfecţionare la un nivel din ce în ce mai înalt. De aceea, nu putem să subliniem îndeajuns rolul important pe care-l are interpretul de prim rang în însăşi făurirea imaginii muzicale ca şi, de altfel, acţiunea inhibitorie pe care o poate avea o interpretare necorespunzătoare. Cunosc — de pildă — un caz, în care un compozitor se ferea să scrie o cantilenă pentru oboi, fiindcă avea în urechi sunetul şi modul de interpretare defectuos al unui *anumit* oboist. O asemenea experienţă limitată, parţială, neconcludentă, dar foarte plastică, poate inhiba în mod considerabil desfăşurarea imaginaţiei muzicale, sau poate să o restrîngă la anumite căi sigure, dar convenţionale. Tot astfel, printr-o interpretare şablon, poate fi denaturată fizionomia, stilul propriu, pînă şi mesajul unui compozitor, dar şi — din fericire — printr-o interpretare vie, pasionată şi totodată îngrijită, exactă, se pot restabili valorile, se pot corecta prejudecăţi uneori adînc înrădăcinate.

În general, raportul între creator şi interpret este bivalent, reciproc, interdependent şi aceasta nu numai cînd ambii se confundă în aceiaşi persoană. Se întîmplă destul de des ca un compozitor să fie mai bine servit de un interpret bun, decît de el însuşi şi ca indicaţiile date personal unui interpret să nu fie cele mai adecvate.

Se întîmplă însă, şi ca interpretul să suprapună peste un text de o factură neobişnuită pentru dînsul, schema de gîndire ce-şi are obîrşia într-o anumită rutină fixată în contact cu o sferă stilistică diferită de cea abordată în speţă. Astfel, experienţa cîştigată în interpretarea muzicii clasice poate să nu slujească decît parţial în redarea muzicii romantice sau post-romantice ; parţial, şi numai în măsura în care există în textul mai recent apropieri stilistice de textul mai vechi...

Cînd vorbim — aşadar — de anumite aspecte obiective, de o anumită legitate, nu putem să nu-i acordăm din capul locului un caracter *relativ*. Relativ la textul propus analizei, relativ la temperamentul şi formaţia spirituală — chiar şi fizio-psihologică a interpretului, relativ, în fine, la ansamblul vieţii socialculturale, la mediul înlăuntrul căruia atît creatorul cît şi — poate într-un decalaj mare de timp şi spaţiu faţă de data operei create — interpretul îşi desfăşoară activitatea, la tradiţiile, la specificul de sensibilitate, de preocupări, de structură a acestor medii.

Dacă în pofida unor condiţii şi împrejurări atît de complexe ne străduim totuşi să deslusim unele linii cardinale — să zicem — mai puţin supuse transformărilor şi le acordăm titlul de „trăsături obiective", o facem nu pentru a imobiliza un proces ce nu poate fi oprit, ci pentru a atrage atenţia asupra faptului că orice relativitate conţine şi contrariul său, elemente ale absolutului, că asemenea elemente fac tocmai ca relativul să nu se transforme în arbitrar, aleatoric, şi în fine că în procesul didactic şi la un moment dat autodidactic nu pot lipsi anumite linii directoare largi, dar precise, căi de abordare şi de soluţionare a problemelor ce se ivesc la tot pasul şi nu întotdeauna cînd te aştepţi să apară.

Putem defini aşadar, scopul didactic al prezentei investigaţii în felul următor :

1) Tînărul student al compoziţiei trebuie să întregească textul cu indicaţii de nuanţe simple, sugestive, fără să le încarce cu semne inutile, dar ajutîndu-l efectiv pe interpret să-l redea cu iniţiativă şi totodată cu fidelitate.

2) Interpretul student să se deprindă a acorda întreaga atenţie tuturor factorilor ce alcătuiesc imaginea muzicală dată atît melodic cît şi polifonic, să recurgă *la întregul său bagaj de cunoştinţe, şi totodată, să* descopere noul, ineditul unui text fără a aştepta soluţii de-a gata şi fără să-şi renege personalitatea imitînd modele făurite în alte împrejurări, adîncind în primul rînd, semnificaţia fiecărui semn oricît de mărunt, descoperind mai cu seamă, motivările lăuntrice care fac necesare aceste semne, care le justifică, le explică, le dau viaţă.

3) Dascălii noştri să pretindă studentului mai mult decît respectul orb pentru text ; Acest respect — fără îndoială necesar — să se bazeze pe cunoştinţe profunde, care descătuşează iniţiativa studentului, îl ajută să găsească modalităţile cele mai potrivite temperamentului *său,* îi uşurează pînă şi rezolvările tehnice, deoarece ele nu se leagă numai de deprinderi motrice sau tipuri fixe de mişcări ci, în primul rînd, şi pînă la urmă, angajează întreaga personalitate afectivă, intelectuală, conceptuală — într-un cuvînt, artistică.

4) Profesorul de compoziţie să nu tolereze ca partitura să nu fie gîndită şi realizată pînă în ultimele detalii, să nu îngăduie studentului să repete clişee expresive oricît ar fi ele de verificate sau aparent îndrăzneţe, ci să-l îndemne la o profundă organicitate a gîndirii muzicale şi a notaţiei corespunzătoare cu migala acestei gîndiri, ştiut fiind că din ideia muzicală nu poate lipsi nici una din coordonate şi că fiecare dintre ele trebuie să fie în corelaţie strînsă cu cealaltă : melodie, ritm, polifonie, registru timbral, dinamică, metrică, tempo, dimensiuni, proporţii, formă, etc.

★

În cele ce urmează, voi da oarecare extindere introducerii la cartea mea „Exerciţii şi solfegii polifonice", în care încerc să dezbat tema care formează obiectul prezentei comunicări.

Aş vrea să dau de la început unele lămuriri cu privire la terminologia adoptată. Folosesc, de pildă termenul de *agogică* dar nu în înţelesul restrîns dat de creatorul său Hugo Riemann, adică de mişcare pur şi simplu, ci în înţelesul de „sens expresiv".

Vorbesc mai departe de agogică *închisă şi deschisă.*

Prin agogică *închisă* înţeleg acel sens al expresiei muzicale care se îndreaptă spre rezolvare, spre des-

tindere, spre liniştire, spre un punct final sau spre o încheiere tranzitorie. Invers, prin agogică *deschisă* înţeleg acel sens al expresiei muzicale care se îndreaptă spre încărcare psihologică, spre tensiune, spre întrerupere, întrebare, exclamaţie care aşteaptă un răspuns — o continuare.

Am procedat astfel, la o oarecare simplificare a dinamismului imaginii muzicale care — firește — nu se rezumă doar la agogică deschisă şi închisă. Experienţa ne învaţă că în interiorul oricărui element agogic deschis apar premizele contrastului său şi invers. Dacă n-ar fi aşa nu am putea vorbi de mişcare lăuntrică a muzicii, iar neglijarea acesteia — tocmai prin opoziţia mecanicistă a celor doi termeni ai antinomiei ar duce tocmai la rigiditatea expresiei muzicale, la oprirea mişcării, la disecarea şi împrăştierea conţinutului de viaţă al muzicii.

Dacă totuşi, analizăm separat şi în opoziţie agogica deschisă şi închisă, o facem pentru a descoperi felul cum se aplică variatelor dimensiuni ale muzicii şi cum apar în corelaţia între aceste dimensiuni (ar fi poate mai corect să vorbim de agogică în deschidere şi în închidere, dar nu vrem să forţăm limba).

Mai departe, trebuie să ne fie clar că, în ciuda marii complexităţi a problemelor conceptuale şi tehnice puse în mişcare atunci cînd reproducem vocal sau instrumental un text prestabilit, de fapt nu dispunem decît de două dimensiuni, la care se reduce orice realizare muzicală şi care se adaogă intonaţiilor, înălţimilor sunetelor succesive şi simultane, intensităţi şi durate.

Dacă intonaţiile, înălţimile au fost de bine de rău rezolvate prin notaţie, celelalte două : mişcarea şi dinamica rămîn dacă nu chiar de domeniul relativismului, în orice caz mai deschise iniţiativei interpretului.

E vorba deci, de intensităţi şi durate care constituie prin diverse combinaţii tempo-ul, ritmul, accentul, atacul, legăturile organice între mişcare şi dinamică, culoare, afect, construcţie, chiar şi anumite aspecte timbrale.

Exista o vreme, cînd notaţia se rezuma la textul melodic-polifonic cu nuanţe nivelate : p. sau f. iar ansamblurile instrumentale reproduceau aceste două nuanţe cu folosirea fie a unui grup coric (tutti, ripieni), fie a unui grup solistic (soli, concertini). Instrumentele polifonice, orga şi ediţia ei de cameră, clavecinul, dispunea în linii mari de două registre, unul pentru f şi unul pentru p. Aceasta nu înseamnă firește că anumite corpuri fonice ca de pildă vocea umană, vioara etc., care pot executa nuanţe gradate, mobile, de trecere, se rezumau doar la cele două modalităţi extreme. Gîndiţi-vă la stilul concitato şi reprezentarea cuvîntului prin muzică — opera Renaşterii (Monteverdi).

Dar, din însăşi structura componistică de pildă, a concertului grosso al Barocului, din concertatoul de operă în care soliştii instrumentali sau vocali sînt opuşi grupurilor corice, rezultă faptul că distribuţiei solistice îi era rezervată partea de enunţ în nuanţe gingaşe contrastînd cu confirmările în plin (ripieno, rempli, plein jeu) ale ansamblului, trăsături ale acestui joc, de fapt al nuanţelor dinamice şi al celui mai subtil, al contrastului între scriitură polifonă şi omofonă, la care mai tîrziu se adaogă parametrii culorii orchestrale, ale masivităţii sau dantelăriei complexe ale aparatului orchestral modern, mai persistă în stilul concertant care se întrepătrunde cu cel simfonic.

Amintiţi-vă, de pildă, de solo-ul de vioară cu scordatură din Simfonia IV-a de Gustav Mahler sau de opoziţiile sonore în piesa „Poarta din Kiev" din Tablourile dintr-o expoziţie de Musorgski, de părţile concertante ale Cvartetelor lui Beethoven, chiar de inversarea rolurilor pe cît de inedită, pe atît de minunată la începutul sonatei Kreutzer, prin care Beethoven voia parcă să indice că nu avem de-a face cu un solist şi un acompaniator, ci cu *doi* soliști, mai bine zis, cu doi muzicieni care fac muzică *împreună*.

Abia înspre sfîrşitul secolului XVIII încep să apară în textul melodic-polifonic indicaţiuni sumare de tempo şi dinamică şi acelea cu caracter destul de general şi cu precădere verticale. Tuturor instrumentelor partiturii li se cere în acelaşi timp f, p, cresc., descresc., etc. Accelerări şi reţineri pasagere aproape că, nu sînt notate. Pentru interpretul de astăzi este şi rămîne de neconceput să execute o melodie cu substructură polifonică numai şi numai pe baza unei indicaţii metronomice constante. Chiar şi în mişcări uniforme de genul „perpetuum mobile" se intercalează imperceptibile accelerări şi reţineri. Există un instinct al mobilităţii tempo-ului şi dinamicei care distinge o execuţie vie izvorîtă din pătrunderea textului de altă mecanică, fără relief, servilă. Există, fără îndoială, şi exagerări împotriva cărora, pe drept cuvînt avertiza George Enescu şi întreaga şcoală de interpretare ce i-a urmat pilda. Asemenea excese — mai e nevoie să o spunem ? — departe de a evidenţia personalitatea interpretului, scot la iveală doar latura de exhibiţie, de incultură, de indisciplină, de arbitrar.

De obicei, denumim acel instinct care găseşte aproape de la sine tempo-ul şi nuanţa dinamică justă cu un cuvînt foarte general : „muzicalitate".

În această noţiune abstractă intră, însă, o mulţime de elemente, concrete : ea se constituie dintr-o urmare, suprapunere, întrepătrundere, dozare, de experienţe parţiale asupra cărora nu ne gîndim suficient, mulţumindu-ne să vorbim de intuiţie muzicală, talent, însuşiri naturale, simţ ritmic, al frazării etc.

Ori, dificultatea de a desprinde din ansamblu componentele actului interpretativ şi a le reaşeza apoi într-o sinteză conştientă, însăşi faptul că detaliul considerat în sine sau măcar lucrat în parte ar putea influenţa negativ asupra reconstituirii la un nivel de înţelegere superior al ansamblului, este de natură a speria pe unii pedagogi. Teama de a răpi interpretului din spontaneitate îi face (trebuie să recunoaştem — în unele cazuri excepţionale cu oarecare îndreptăţire) să renunţe la analiza elementelor obiective ale interpretării, încrezîndu-se în facultatea învăţăcelului de a descoperi *singur* modul cel mai convenabil lui, sau de a imita cu succes modele celebre. Aceste facultăţi mimetice ar trebui să ne pună pe gînduri. Ele ascund deobicei o atitudine pasivă, o neglijare a intelectului făcînd apel exclusiv la intuiţie, afect, la o sferă de însuşiri care se sustrag controlului, tocmai din faptul că este supusă unor conjuncturi întîmplătoare, că favorizează în muzică

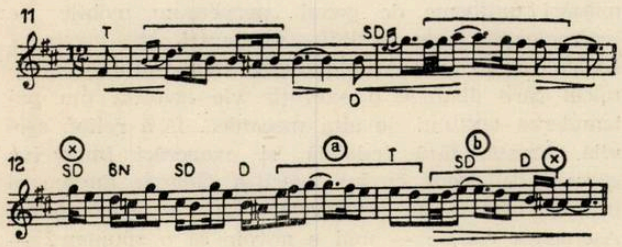
subiectivismul sau substituie investigației și invenției vii, scheme prestabilite, iar emoției veridice, o gestică muzicală convențională.

O asemenea atitudine o întîlnim și în compoziție. Ea se vrea spontană, liberă de orice prejudecăți, nedogmatică, dar rămîne în fond tributară unor reprezentări cețoase, dominate de capriciu, pînă la urmă epigonice, nepersonale, limitate.

★

Cel mai simplu caz de agogică deschisă este desenul melodic ascendent. Prin linie suitoare înțelegem firește, nu o simplă scară compusă din trepte conjuncte, ci caracterul de năzuință, ascensiunea în linii mari chiar dacă pe anumite porțiuni este compensată, frîntă. Drept unul din cele mai frumoase exemple din literatură poate fi considerat solo-ul de vioară din „Matthäus-Passion" de J. Seb. Bach. (P. II-a nr. 47).

Avem în față două valuri (11, 12 și 13, 14) dintre care cel de-al doilea reprezintă potențarea primului. Tendința de creștere și de ușoară accelerare este evidentă. Răspunsul la semifraza interogativă (11) ni-l dă pasajul descendent (12).

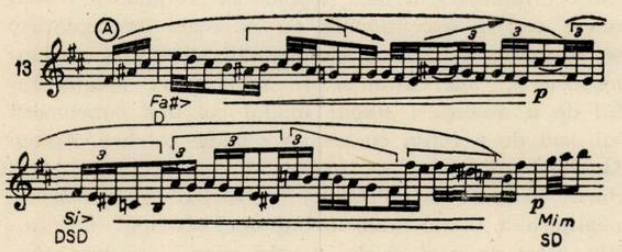


Cu toate elementele ascendente care ne sugerează rezistența, neacceptarea coborîrii dureroase (a b) însuși sensul acestor două valori ce se opun planului mare coborîtor (de la sol la La diez) este la rîndul său descendent.

Vom fraza în mod firesc printr-un descrescendo și o ușoară reținere a tempo-ului.

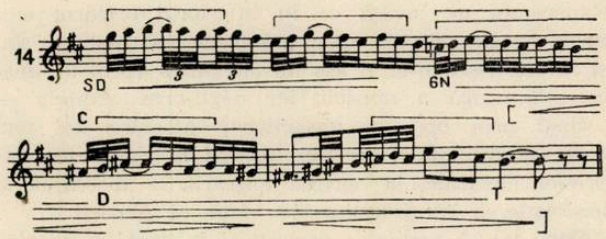
Am putea rămîne chiar riguros în limitele mișcării de optimi lente ale acompaniamentului, fără modificări ale tempo-ului, tocmai datorită faptului că nu avem de-a face cu o monodie, ci cu o melodie acompaniată, puternic influențată de substructura armonică cu o ritmică egală cu un fond care execută metric și armonic o mișcare foarte lină.

După acest debut, încă destul de reținut, continuarea melodiei noastre dezvăluie laturi mai intense ale patimii, laturi care sînt și mai puternic dominate de dramatismul înlănțuirilor armonice :



Fragmentul A, deși coborîtor ca desen (Mi"—Mi) poartă o expresie de intensificare, deci, de agogică deschisă. Tensiunea este marcată prin armonia de nonă minoră de dominantă, iar fragmentul următor confirmă și pe plan melodic ascendența. Avem în mare două valuri de crescendo și implicit recăderea în p la începutul fiecărei fraze ;

Ultima frază se desfășoară în mod clar descendent ca desen și tinde spre dezlegare armonică pe o cadență autentică :

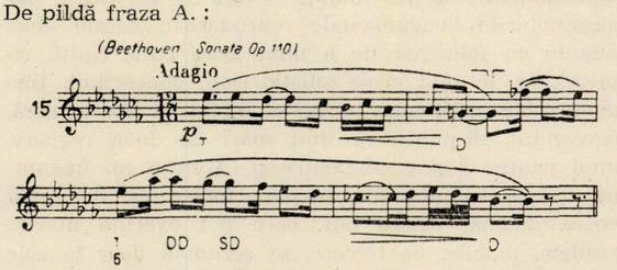


Cu toate acestea ca o reminiscență a sentimentului încă neconsumat apare fragmentul *C* prin mutația cadențială destul de violentă între acordul de sextă napolitană în sfera Do major și înlănțuirea sa cu tonalitatea dominantică Fa diez major. Se produce astfel, un șoc armonic — egalizat oarecum prin fluiditatea secvenței melodice coborîtoare. Or aceste două coordonate în îmbinarea lor — șoc și continuitate produc un nou val în interiorul liniei generale descendente exprimat prin cresc. — dim. — și iarăși printr-o aproape imperceptibilă accelerare și reținere...

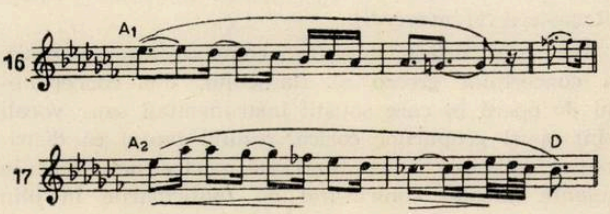
★

O linie melodică de o deosebită puritate și de o cantabilitate rară întîlnim în Sonata pentru pian op. 110 de Beethoven în partea lentă, Adagio ma non troppo. Și aci, agogica interioară a melodiei-arioso acompaniat — se înscrie pe cîteva linii de o mare simplicitate :

Fraza are 16 măsuri articulate în felul următor : A4+B4+C4+D4. În aparență, avem de-a face cu o proporționare absolut izometrică, fiecare frază prezintă un arc agogic deschis și închiderea respectivă. De pildă fraza A. :

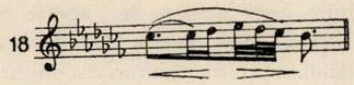


De îndată observăm că această frază este divizată :



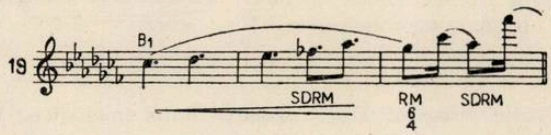
Dar A_2 reprezintă față de A_1 o potențare expresivă care este marcată printr-un ambitus mai mare, prin ridicarea de cvartă mi bemol — la bemol căreia-i

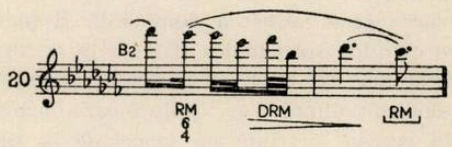
răspunde pe trepte conjuncte pînă la cvinta dominantei, cu micul val (aproape o coloratură):



În ansamblu avem, deci, așa cum ne așteptam, un parcurs agogic normal de intensificări și descreșteri paralele cu porțiunile ascendente ale desenului melodic dar la nivele diferite, A_2 fiind o potențare a frazei precedente.

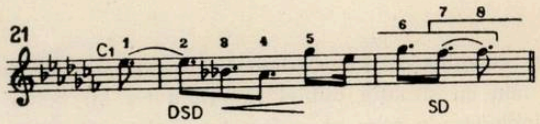
B are un caracter unitar și reprezintă culminația melodică. Prin culminație în sensul celor analizate aici înțelegem modul dialectic în care se epuizează tendințele ascendente și sînt înlocuite cu porțiunea descendentă, cu alte cuvinte punctul înspre care converg agogica deschisă și închisă, în care prima se transformă în cealaltă. Simțul fin, măiestria compozitorului ce rezultă la Beethoven nu numai din stăpînirea muzicii ci în mod cu totul deosebit din însușirile sale sufletești, îl face să *marcheze*, să sublinieze această culminație și pe plan armonic. Într-adevăr, analizînd fraza: observăm pe La-b armonia

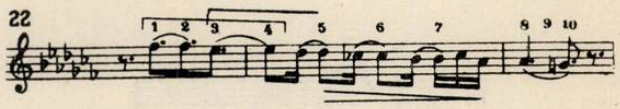




cea mai îndepărtată de centrul tonal și anume SD relativei majore. Ne vine greu să credem că această soluție armonică este întîmplătoare. Dimpotrivă, ea este pregătită prin abordarea încă de la începutul B-ului a tonalității rel. majore: Do bemol major. în stilul beethovenian — aici întrepătruns de arioso-ul expresiv de cantabilitate vocală, mai precis de transpunere la pian a vocalității în maniera expresivă a lamento-ului italian. Relativei majore îi revine un rol dramaturgic deosebit și anume de element *consolator*. Vă amintesc de climatul asemănător al Trio-ului Marșului funebru din sonata în si bemol minor de Fr. Chopin realizat prin corelația Si bemol minor — Re bemol major.

Faptul că în interiorul frazei B relativa evoluează de la *T* spre *D* apoi spre *SD*, cadențînd prin D spre T și aceasta în strînsă legătură cu linia melodică, într-o determinare reciprocă ne face să sesizăm și mai bine faptul că linia agogică conține nu numai o componentă melodică, ci și una armonică. În cazul nostru agogica melodică merge paralel cu cea armonică — cu alte cuvinte — una o justifică și o întărește pe cealaltă. De aici rezultă și expresia senină, echilibrul perfect stabilit de porțiunea B. Dar acest echilibru, o simțim, este amenințat. Arcul întins spre regiunile subdominantei majore, caută a se restrînge. Echilibrul poartă în sine germenul dezechilibrului. Într-adevăr fraza C remodulează brusc prin armonia DSD a tonalității de bază spre treapta ei restabilită.

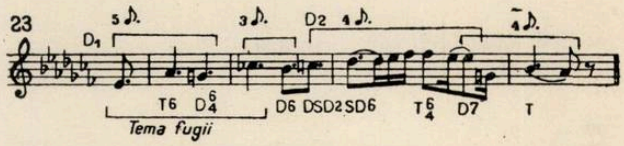




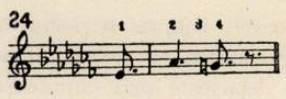
De semnalat în C_2 reluarea aproape textuală printr-o concentrare a timpilor 2 și 3 din prima enunțare (A_1) a capului de temă.

Ultima frază (D) este poate cea mai dramatică. Ea constituie răspunsul la fraza B și într-un anumit sens contrariul ei expresiv.

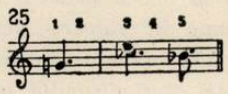
Lumina se transformă în umbră, seninătatea în durere, surîsul în suspine.



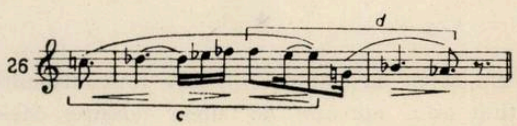
Structura acestei fraze aparent simple este extrem de complexă. De pildă: elementul *a*,



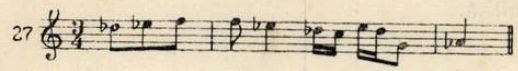
se înlănțuie prin sensibila (sol becar) comună cu *b*.



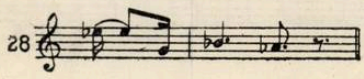
Pentru analiza noastră acest lucru este important pentru că Sol becar este în același timp thesis în elementul *a* și arsis în elementul *b*. El trebuie prin urmare, să corespundă în același timp cerințelor agogicei închise, pasive și celei deschise, active, Sol becar este aci într-un sens capăt și pornire, încheiere și început. Ca atare va purta nuanța dim. — cresc., care, firește, la pian nu se poate realiza decît prin nuanțarea șaisprezecimilor acompaniamentului. Avem și aici patru valuri dintre care ultimele două *c* și *d*



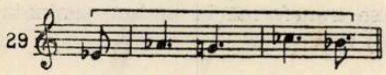
analog cu tema principală a primei părți a Sonatei ;



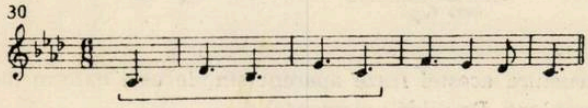
Pe culminația Fa bemol-Mi bemol, ne întîlnim din nou cu situația dublei funcții a lui Mi bemol — de încheiere a ceea ce a fost (c) și de auftakt la ultimul suspin (d) :



În altă ordine de idei, nu mai puțin semnificativ pentru structura gîndirii beethoveniene semnalăm faptul că D_1



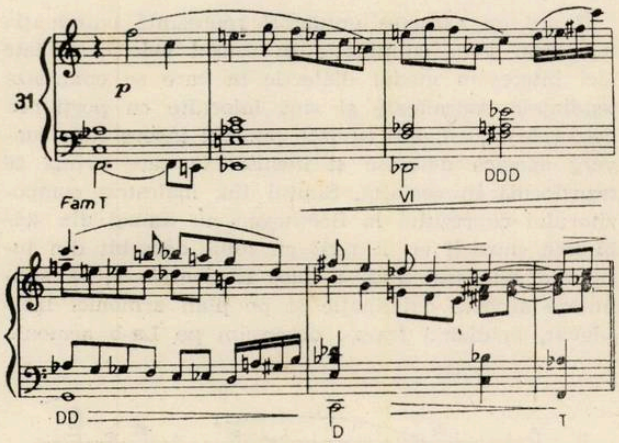
anticipă tema fugii care urmează :



Se realizează astfel sudura perfectă între Arioso-ul tînguitor și ascensiunea ce șterge clipa de întristare, o învinge și o depășește prin amploarea și perspectiva largă pe care o deschide finalul sonatei. Ceea ce este demn de reținut este totodată caracterul de agogică deschisă a întregului Adagio față de Finalul fugat, necesitatea și logica pornirii din străfund tocmai pentru a pune în valoare „ieșirea" din starea de interogare. Aici putem întrevedea principiile noi ale construcției simfonismului beethovenian, care reprezintă oglinda veridică a proceselor din viață și nu numai din viața sufletească, din viața sentimentelor și reprezentărilor, ci *din realitatea materială*, mai precis, din dezvoltarea acestei realități înțelese prin prisma necesității. De aceea, ne frapează în muzica lui Beethoven realismul ei eroic, de aceea ne convinge concluzia rezolvărilor victorioase ale frămîntărilor omenești. De aceea, muzica lui Beethoven este resimțită ca un mesaj dătător de energie, îndreptînd nu numai imaginația și afectul ci și gîndirea activă spre zonele înălțimilor.

★

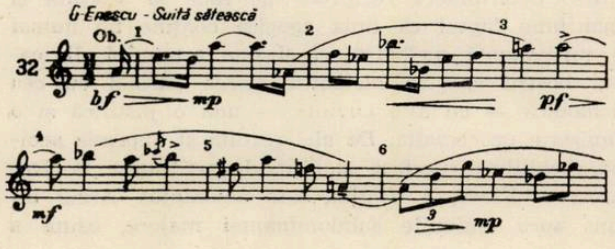
Facem acum un salt de la zorile romantismului la asfințitul său, aproape de zilele noastre. Melodia se desprinde din cleștele armoniei, păstrînd cu substructura legături mai subtile — aproape nemărturisite. Apogiaturile, treptele înlocuite devin mai frecvente, tensiunile cresc enorm iar aceste evadări din zonele verticalității sînt discret nuanțate de desenul liber al melodiei. Iată un frumos exemplu din opera „Wozzeck" de Alban Berg. Fraza muzicală are un echilibru clasic și răspunde cu toată suplețea ei unei geometrii stricte a deschiderii și închiderii arcului agogic pe un parcurs de 5 măsuri :

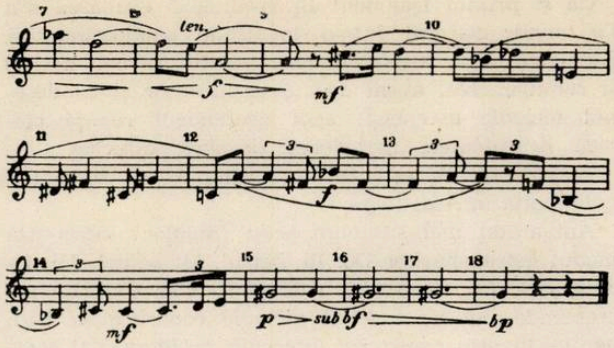


Vocile trasează fidel agogica liniei melodice. Ele compun o traiectorie armonică exact adecvată desenului melodic care urcă *trei măsuri*, deschis prin îndepărtarea pînă la tripla dominantă și închis prin revenire cvintică spre tonica (DD — D — T) în ultimele două măsuri. Deși în aparență sinuos, complexul melodico-polifonic se conformează agogicei directe. În această privință ne surprinde — sau poate nu ne surprinde ! — faptul că Alban Berg nu prezintă de fel parcursul bogat în valori expresive, pe care-l demonstrează exemplul anterior extras din Sonata beethoveniană. Sau, mai simplu spus : e mai ușor de interpretat decît fraza beethoveniană, este agogic mai lapidar, deși melodic mai complex.

★

Iată și un exemplu infinit mai articulat din Suita sătească de George Enescu. Merită aci o deosebită atenție alternanța între agogica directă și inversă, ritmul succesiunii porțiunilor deschise și închise — amintim — a pasajelor de tensiune melodică și de relaxare. E vorba de următorul solo de oboi :

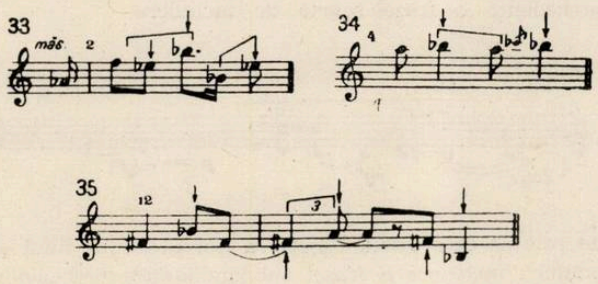




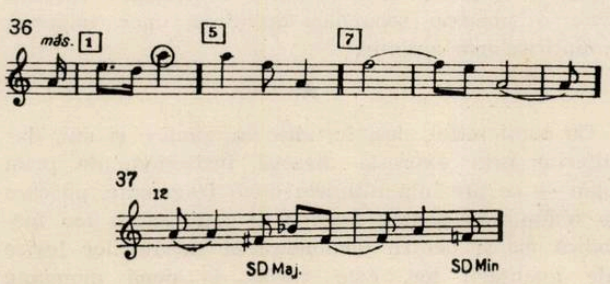
Sub aparenţa unei supreme libertăţi improvizatorice, a unei melopei ce se desfăşoară nestingherită sub semnul rubato-ului, întîlnim la o privire mai atentă, o construcţie din cele mai riguroase. Ea corespunde atît fondului gîndirii muzicale enesciene legată prin mii de fire de o desăvîrşită ordine, de un echilibru superior de natură clasică — şi totodată se mişcă pe liniile fanteziei, ale neprevăzutului, ale şocului şi ale rezolvărilor contrastelor interioare între zbucium şi visare, între energia răscolitoare şi dulce resemnare. (Rog a nu se interpreta acestea şi asemenea adjective ca podoabe literare.)

Toate curentele care străbat melodia se traduc prin semne muzicale, prin indicaţii de interpretare frazate cu minuţie de autor, indicaţii a căror siguranţă agogică dorim în cele ce urmează să o demonstrăm.

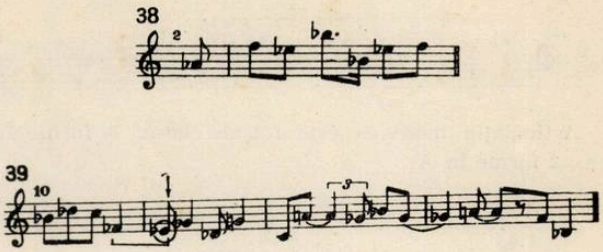
Pornim de la căutarea axului central tonal. Este incontestabil *la*. Treapta centrală apare de 11 ori. Prin importanţă şi frecvenţă se impune şi antagonul ei Si bemol. Oscilaţia între La şi Si bemol este vădită. Si bemol apare în momente de maximă tensiune ca :



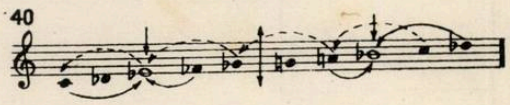
Îndeosebi ultimul fragment (35) este edificator. El coincide şi ca timbru (timbrul grav — chalumeau — al oboiului) cu extrema gravă a instrumentului care emite un sunet roc — greu de corectat — în pofida indicaţiei autorului : dolce, senza rigore. Faţă de rezolvările diatonice ale treptei centrale :



treapta agogică Si bemol se înscrie de obicei în tonalitatea polară Mi bemol.



formînd un mod extrem de accidentat :



cu referire de contrasensibilă la Mi bemol, şi de sensibilă (la) la centrul secundar Si bemol şi cu mediane mobile (Sol bemol şi Sol becar). (Modul este reversibil dînd în răsturnare exact aceleaşi intervale avînd oglinda verticală între Sol bemol şi Sol becar deci într-o zonă microtonică). Fiind un mod cu transpoziţie limitată situaţia se repetă exact în jurul centrului *La* şi a centrului secundar *Mi :*

Am pomenit de această ordonanţă strictă a modului în pasajul central al exemplului nostru măs. 10—13 pentru a dezvălui logica gîndirii melodice a lui G. Enescu în ciuda aparenţelor cvasi improvizatorice. Această ordonanţă nedemonstrativă, ascunsă cu deosebită artă — mai precis — avînd un substrat expresiv şi nu unul algoritmic, este intrinsecă muzicii sale ca şi marelui său model, muzicii poporului.

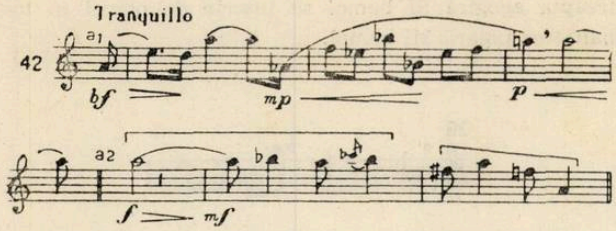
Totodată, rigoarea de care am vorbit ne face să ne îndreptăm atenţia asupra frazării fragmentului — şi — într-adevăr observăm o simetrie concentrică care nu este străină de rotunjirea perfectă a ideii muzicale cercetate.

Dacă ţinem seama şi de nuanţele obiective ale registrelor instrumentului observăm o frapantă concentricitate cu formula :

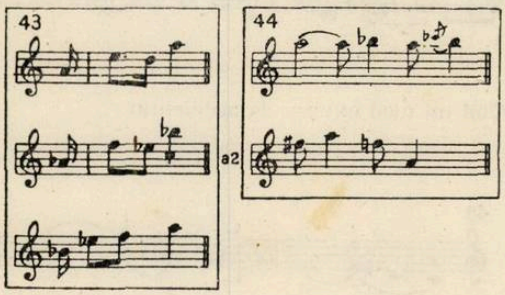
închis-deschis, închis-deschis-închis.

Concentricitatea întregii fraze melodice ne va sluji la asamblarea secţiunilor, la ierarhizarea lor în integritatea organismului melodic.

Prima secţiune se prezintă ca un enunţ energic urmat de un scurt epilog A^1 şi A^2 :



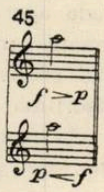
Articulaţia motivică este foarte clară : 3 forme în A_1, 2 forme în A_2 :



În timp ce secţiunea I prin modulaţie violentă din sfera La în sfera Mib deschide agogica, secţiunea 2-a închide fraza prin formularea mai moale, prin ritmizarea care renunţă la optimi punctate şi şaisprezecimi, prin sincopele dulci şi prin întunecarea ce o sugerează atît apogiatura pe contrasensibila treptei a doua coborîte (Do bemol — Si bemol) în fragmentul $A_2/1$ şi contrasensibila treptei a şasea a modului Fa diez — fa în fragmentul $A^2/2$ cît şi coborîrea desenului în acest ultim fragment ($A_2/2$).

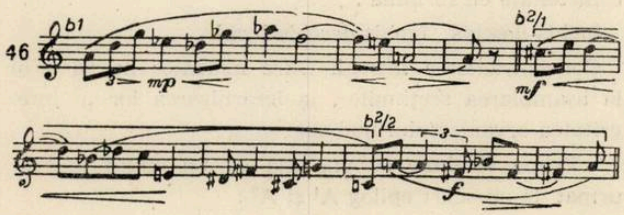
Foarte interesantă este legătura între A_1 şi A_2 prin prelungirea tonicii *La* ca finalis al fragmentului A_1 şi totodată ca iniţialis a fragmentului A_2. George Enescu notează aci o nuanţă mai puţin obişnuită pf. (poco-forte). De ce ?

Pentru că această treaptă închide fragmentul A_1 şi totodată deschide fragmentul A_2. De fapt aci se îmbină în acelaşi timp şi la acelaşi instrument două tendinţe contrarii :



Rezultanta o constituie acest pf care este totodată o manieră de atac şi de modelare a sunetului său, cum îi mai spunem un nou parametru.

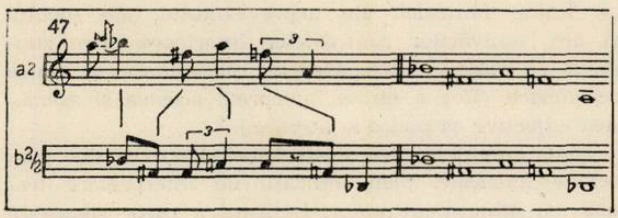
Secţiunea următoare reprezintă o dinamizare a celei precedente :



Ca şi primul fragment B_1 reeditează evadarea din La minor natural într-o tonalitate subdominantică depărtată (Sol bemol major sau Re bemol major) şi reîntoarcerea, avem deci corespunzător şi cu desenul melodic ascendent apoi descendent relaţia clasică deschiderea, închiderea (agogică directă).

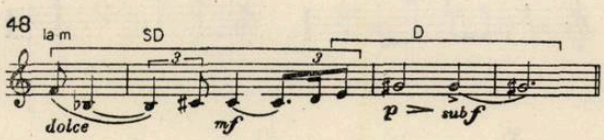
Fragmentul B_2 este cel mai complex şi reprezintă culminaţia întregii fraze.

Am arătat mai sus cum acest fragment integrează modul netranspozitor Do, Re bemol, Mi bemol, Mi, Fa diez, Sol, *La*, Si bemol. Adăugăm doar contrasensul crescendo-ului pe desenul melodic coborîtor în $B_2/1$, explicabil prin *caracterul intervalic* accidentat al acestei coborîri, prin crescendo-ul natural al instrumentului care, în registrul grav devine aspru, capătă o nuanţă dramatică şi, firesc prin cromatizarea accentuată. Fragmentul $B_2/2$ şi continuarea sa în următorul fragment C reia cu multă artă variaţională şi într-un climat nou de mare tensiune fragmentul. A_2. Iată-le alături :



Unde însă în fragmentul A_2 acelaşi desen (sau aproape) avea sens conclusiv, închis în $B_2/2$ el capătă o expresie de tensiune dramatică — iarăşi — prin timbrul instrumentului (reg. chalumeau), prin rezolvarea pe treapta Si bemol în loc de La, prin — aş numi-o dramaturgia sau funcţia dramaturgică culminantă a fragmentului ($B_2/2$).

Fragmentul ultim C reprezintă după încordarea precedentă o frază scurtă de închidere :



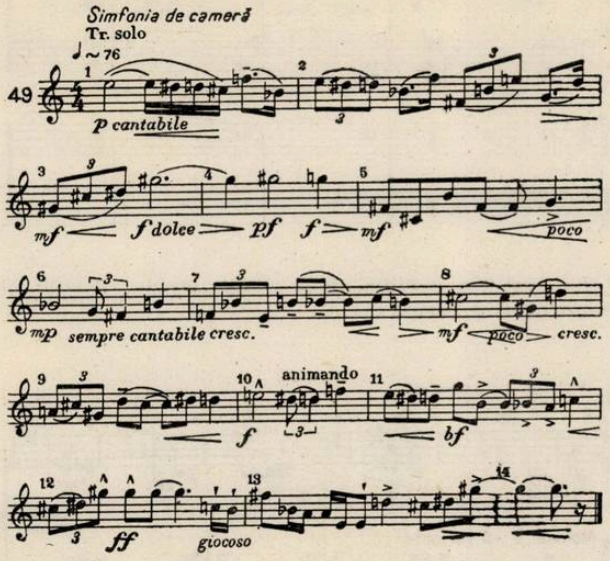
de relevat este dubla funcţie a Sol diez-ului final şi anume : încheiere a frazei subdominantice precedente şi un val prelungit care, pentru a realiza marele diminuendo, filajul, debutează cu un ictus (sub. bf) şi apoi se pierde, îşi schimbă planul — se îndepărtează.

În totalitatea ei, fraza oboiului din „suita săteas-că" de George Enescu se prezintă ca o desfăşurare melopeică cu un sens depresiv şi cu o structură agogică limpede, fără violente contradicţii interne. Este o imagine secundă, amintirea unor impresii, amintirea unor amintiri.

★

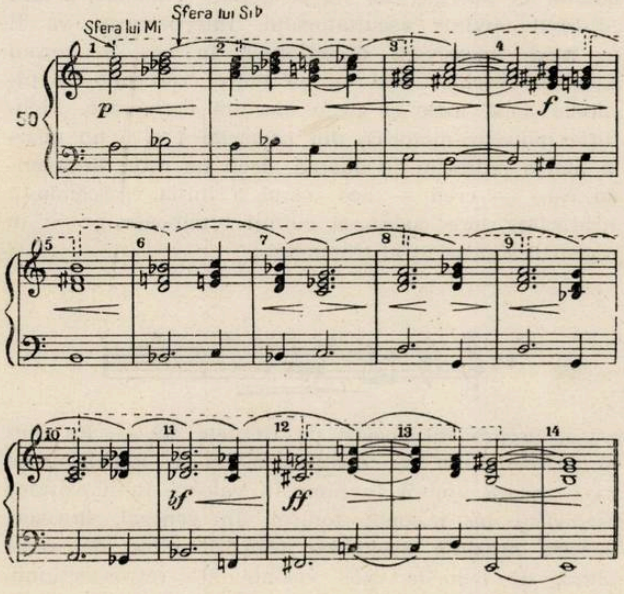
Cu totul altfel, deşi înrudite ca gîndire şi stil, dar diferite prin expresia directă, insistentă, de prim plan — se prezintă ultimele două fragmente, pe care le citim atît pentru bogăţia şi frumuseţea lor melodică cît şi pentru demonstrarea trăsăturilor legice ale nuanţării lor. Este vorba de două momente

solistice ale trompetei în p. III-a a „Simfoniei de cameră“ de George Enescu și din finalul lucrării.

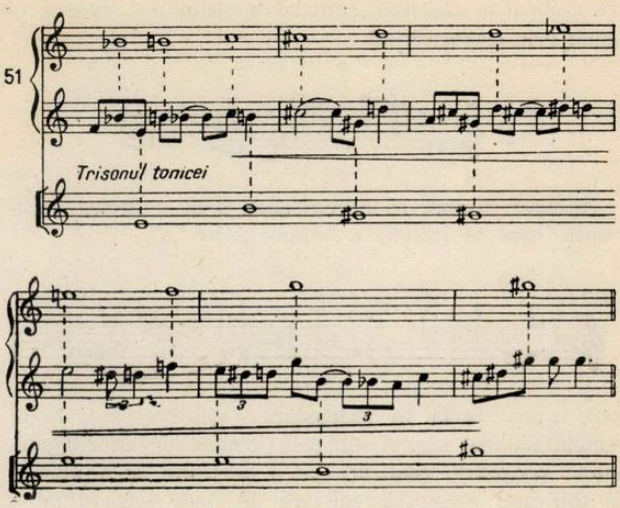


Construcția complexă a acestei vaste fraze muzicale este revelatoare pentru specificul gîndirii enesciene. Liniile mari sînt de o claritate aproape geometrică iar economia de structuri de bază față de bogăția variațională este de-a dreptul impresionantă. În materie de nuanțare fraza este în mod vădit lucrată și prelucrată îndelung. Nu lipsește nici neprevăzutul, dar niciodată, cu tot caracterul pseudo-improvizatoric — nu alunecăm, nici ca sentiment al ascultătorului și — firește — cu atît mai puțin — ca plan de structură, în arbitrar.

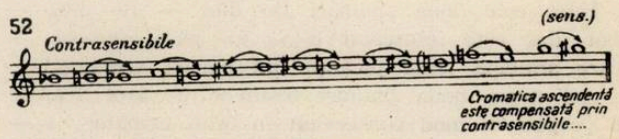
Și aici ca și în solo-ul de oboi menționat înainte, centrul tonal este La și Mi, căruia îi este contrapusă treapta polară Si bemol. Armonia este însă adaptată într-un mod suplu, curgător printr-o molcomă alunecare (termenul german de „gleitende Harmonik“, este aci foarte potrivit). Iată schema armonică :



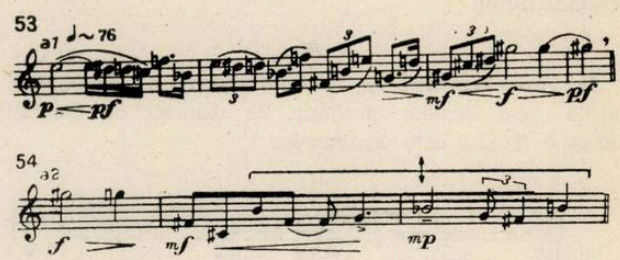
Începînd cu măsura 7-a fraza are un vădit desen ascendent :



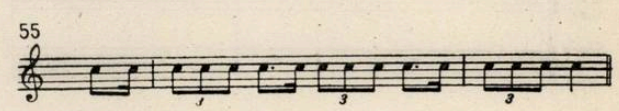
Cea mai înaltă treaptă odată atinsă este repetată cu stăruință și menținută. Acestei evoluții armonioase îi corespunde în mare și crescendo-ul agogic animat prin amplificarea dinamicii și prin indicația animando. Fraza se înșurubează ca o altă „coloană spre infinit“ către înălțimi, învingînd parcă rezistența materialului prin structura sa :



Primele 6 măsuri ar putea fi articulate precum urmează :

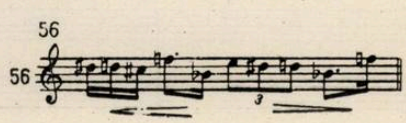


Fragmentul A_1 are un caracter net deschis dar nu atacă punctul culminant decît după ezitări și alternanțe de ritm ca :

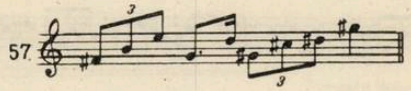


George Enescu indică mereu dolce cantabile, pentru ca instrumentistul să nu se lase furat de o atmosferă marțială, ci să-și pronunțe fraza liniștit și cu multă expresie :

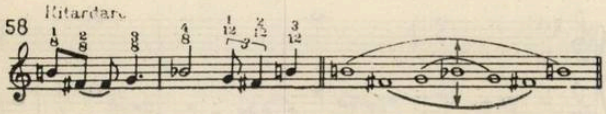
Întoarcerile motivice ca :



ne indică o anumită căutare a drumului care este găsit prin crescendo-ul

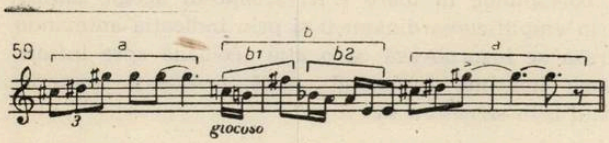


Această căutare se accentuează prin motivica recurentă, (dus şi întors) a fragmentului A_1.



care trece direct în ascensiunea din măsurile 7—12 semnalată mai sus. Avem prin urmare următorul parcurs : pregătire, realizare pe o porţiune de 4 măsuri şi din nou pregătire-realizare de data aceasta pe o porţiune de 8 măsuri.

Ultimele trei măsuri sînt iarăşi caracteristice pentru concentricitatea formelor la George Enescu :

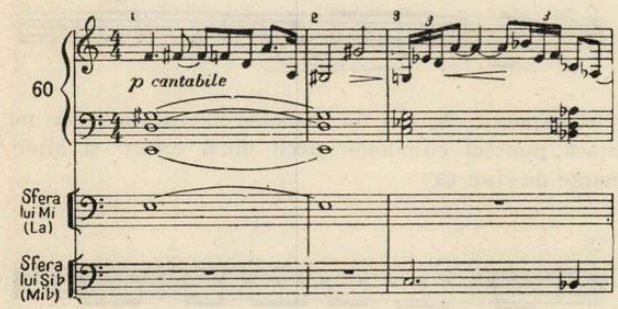


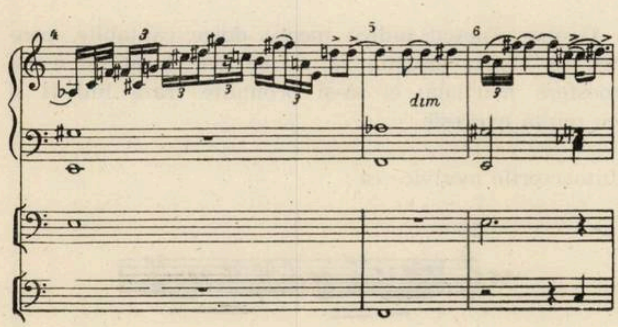
Între cele două chemări Do diez — Re diez — Sol diez este intercalat b — un pasaj giocoso — care anticipă tema jucăuşă din partea următoare.

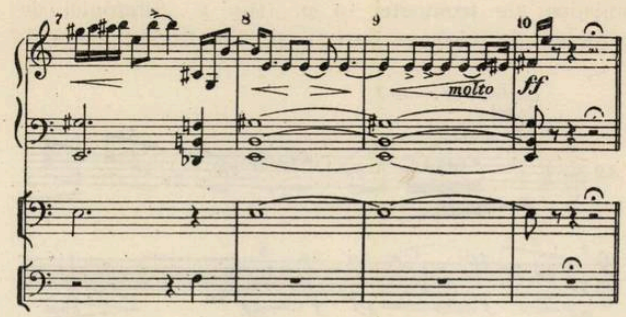
Aci avem două planuri distincte a căror frazare o propun în mod consecvent în felul următor : f — mf — ff. La aceasta ne obligă însăşi structura acestei concluzii, insistenţa cu care se impune trioletul Do diez — Re diez — Sol diez încă de la începutul fragmentului.

★

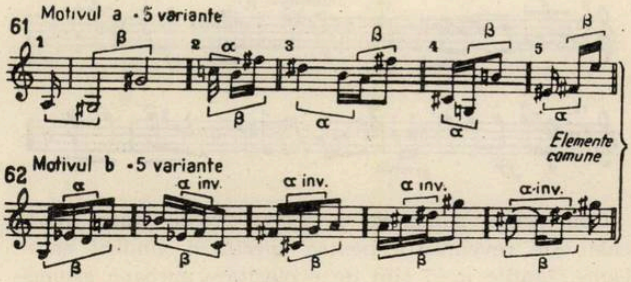
Îl vom reîntîlni în ultimul pasaj al trompetei, acela care încheie simfonia de cameră de George Enescu. Textul este următorul :





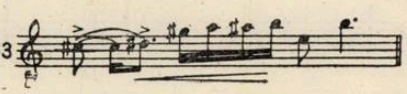


Două motive domină acest final într-o variaţie şi transformare bogată :



Desfăşurarea armonică este bazată pe o alternanţă între trisonul major al treptei centrale Mi-sol diez — Si, şi funcţii ale trisonului subsemitonul modului Mi bemol şi anume treptele VI—V—II—VII coborîtoare, ceea ce împrumută armoniei un caracter de stabilitate prin repetarea trisonului tonicii dar şi de irizare prin interpolarea tonalităţii îndepărtate. Peste acest schelet armonic — de altfel şi el realizat printr-o extremă mobilitate a polifoniei ce alcătuieşte ansamblul armonic — melodia trompetei se deapănă scînteietor cu o vervă ce compensează elementele de visare melancolică ce apar de-a lungul Simfoniei de cameră.

Sensul expresiv al acestei fraze finale este dinamic, dătător de energie, dar nu pe deplin concluziv, el lasă „ultimul cuvînt" ascultătorului. Interpretarea va fi în mod consecvent direcţionată în sus în sensul agogicei deschise deci cu un mare crescendo pe ultimele două tacte şi cu o discretă accelerare. Figuraţia motivico-motorică din măsurile 4 şi 5 nu poartă nici o indicaţie de nuanţă, decît un uşor dimimendo care — cred — are rostul a iniţia crescendo-ul strălucitor spre cucerirea culmii luminoase pe Si în registrul supraacut al trompetei :



astfel uşoara întunecare pe treptele Re — Re diez în armonia Fa de contrasensibilă a tonicii trece ca o uşoară umbră ce pune în valoare luminozitatea rezolvării pe trisonul tonicei. În general, întreaga lucrare prezintă asemenea tranziţii pline de aerul blînd, de culorile uşor voalate ale retrospecţiunii, ale unui reflex îndepărtat şi lăuntric al vieţii.

Privind înapoi — spune Enescu — văd viaţa mea ca o şosea străjuită de un lung şir de pomi —

„A fost un drum lung și greu" — (Citat aproximativ din convorbirea cu Gavoty).

★

Conștient de faptul că prin aceste cîteva demonstrații sîntem încă departe de a fi epuizat măcar o părticică din ansamblul de probleme pe care le ridică cercetarea trăsăturilor obiective ale corelației între creație și interpretare, între reprezentare și prezentare, între text scris și text sunat, mă opresc aci și încerc să trag cîteva concluzii rezumative și mai sistematizate. Nu am abordat elementele expresive ale polifoniei contrapunctice cu variatele ei aspecte de scriitură. De asemenea, m-am oprit aproape exclusiv la cantilena într-un tempo moderat, care pe de o parte solicită pe interpret la fiecare pas, pe de altă parte nu reprezintă decît suprafețe sensibile ale dimensiunilor de adîncime uneori contradictorii. Ar mai fi multe de spus, de pildă, în domeniul dozajului, al nuanțării diferențiate a unor conducte melodice simultane, despre rolul pauzei expresive, despre sensul expresiv al mișcării monoritmice egale, al ostinato-ului și altele... iată tot atîtea teme de cercetare.

În prezenta încercare am văzut că la baza procesului de creație interpretativă nu stă numai tehnica și bunul gust, talentul și exercițiul de moment, atmosfera și alte imponderabile. Toate acestea au pe lîngă o motivare exterioară complexă, conjuncturală, și anumite temeiuri lăuntrice ce pot fi încadrate în coordonate legice, analizabile și demonstrabile. Ele sînt acelea care dau interpretării ținută. *).

Pe de altă parte, concepția după care interpretul ar fi obligat doar la respectarea servilă a indicațiilor autorului ni se pare facilă, necreatoare și — în orice caz — insuficientă, limitată și limitativă. Ea acordă interpretării un rol pasiv, fapt ce se resimte îndată, în primul rînd de către ascultător, ca o scădere a intensității expresive a muzicii prezentate.

Să nu uităm că indicațiile de interpretare, frazare, dozaj prescrise de autor, oricît de amănunțite ar fi, nu sînt altceva decît prime sugestii. Ele reprezintă sub înfățișarea grafică doar rudimentul, umbra îndepărtată a unor idei muzicale vii și nu rezolvă decît în foarte mică măsură sarcina complexă de a comunica integritatea ideii muzicale transpusă în graiul sunetelor.

Firește — punctul de pornire „obiectiv" este textul notat.

Dar însăși notația muzicală, cu toate încercările de a o face cît mai exactă, cît mai grăitoare cu putință, cît mai adecvată modelului imaginat de compozitor suferă de o sumedenie de slăbiciuni, aproximații, inexactități chiar la o încărcare excesivă a textului cu indicații de expresie.

De acest lucru ne dăm seama de îndată ce încercăm să reconstituim prin notație — sau adnotație, frazarea, inflexiunile, particularitățile de intonare ale unui text bunăoară de J. S. Bach în interpretarea lui George Enescu sau D. Oistrach, de Sv. Richter, W. Gieseking sau P. Casals.

S-au făcut incontestabil *progrese* în materie de notație.

Cercetătorii folclorului românesc, trecuți prin școala unor muzicieni și oameni de știință ca D.G. Kiriac S. V. Drăgoi, C. Brăiloiu, B. Bartók, au îmbogățit considerabil „vocabularul" grafic în vederea transcrierii cît mai exacte a textelor muzical-poetice transmise din gură în gură.

Ei își dau însă seama și ne atrag mereu atenția asupra limitelor semio-grafiei muzicale și — în consecință — asupra diferenței uneori impresionante între textul cîntat pe viu sau măcar înregistrat și același (sau rămîne el oare, același ?) text notat.

George Enescu își adnota textele cu nespusă migală, cu o multitudine de semne, unele inedite, și încă extrem de sugestive. Cu toate acestea, puțini, foarte puțini sînt încă interpreții capabili să surprindă și să redea, dincolo de imaginea grafică complexă, simplitatea, firescul ideii inițiale. Atingerea acestui postulat al simplicității presupune însă — dezvăluirea complexității ei... aci e paradoxul !

★

Se știe că dezvoltarea uriașă și multilaterală a practicii muzicale odată cu răspîndirea largă a tiparului muzical, cu stabilirea unor forme organizate în viața muzicală, cu diferențierea pe specialități, ce merge intensificîndu-se — a avut și are ca revers dispariția treptată a tehnicii improvizatorice, a unității personale între creator și interpret.

Notația din ce în ce mai îngrijită și detailată, nu a izbutit să umple golul creat. Se pare că și astăzi încă, la baza interpretării unor texte clasice stă tot tradiția „orală" transmisă de la interpret la interpret, de la pedagog la student.

Este totuși, de presupus că o evoluție viitoare — poate ca o perspectivă încă îndepărtată, va reuni cele două categorii : interpret, creator, transformînd și nuanțînd prin accesul crescînd la știință și artă a maselor, deosebirile între profesioniști și amatori, între compozitori și interpreți. În acest proces se va modifica și sistemul notației muzicale, se vor aplica metode noi și mai eficiente de grafică muzicală, se vor îmbogăți posibilitățile de a transmite cu exactitate ideile componistice.

Se pune așadar, întrebarea dacă interpretarea muzicală a unui text este o chestiune de gust, de intuiție, dacă ea se situează într-o zonă a liberei inițiative a interpretului ca să nu zicem a bunului plac — sau dacă are un substrat obiectiv.

Convingerea mea este că un asemenea substrat există.

Spre deosebire însă de prezența obiectivă, datată a textului care nu este altceva decît rezultatul „materializat" fixarea mai mult sau mai puțin exactă în scris a reprezentărilor compozitorului, *interpretarea* textului dat variază nu numai de la epocă la epocă, ci, din loc în loc, de la individ la individ.

Interpretarea, școlile interpretative, întregul proces de învățămînt al interpretării, și firește și rezultatele acestuia variază în anumite limite și în funcție de condițiile sociale în cadrul cărora se desfășoară activitatea muzicală, de natura și destinația instituți-

*) Cele ce urmează sînt dezvoltări ale indicațiilor sumare din cartea mea : „Exerciții și solfegii polifonice" Buc. 1960. Ed. Muzicală.

ilor muzicale, de nivelul învățămîntului, de puterea exemplului unor vîrfuri artistice.

Între interpretarea aceleiași simfonii — să zicem de Beethoven — de către Hans von Bülow, A. Nikish, W. Furtwängler, A. Toscanini, H. von Karajan, G. Georgescu, E. Mravinski, K. Kondrașin există (și nu se poate să nu existe) o seamă de deosebiri.

Între aceste concepții interpretative personale, fiecare magistrală în felul ei, există oare sau nu, trăsături comune, trăsături de fond unificatoare?

Pot sau nu pot fi cuprinse asemenea trăsături într-un sistem solid de analiză și de integrare în experiența muzicală, în practica muzicală?

Credem că da.

Este deci vorba de a stabili unele trăsături raționale, de a găsi metoda de investigație într-un domeniu îndeobște considerat și din păcate uneori tratat în chip empiric.

Este vorba de a descoperi și analiza legăturile între date obiective și altele aparent subiective în procesul interpretării unui text muzical.

Este vorba, în fine, de a da cîteva indicații practice destinate să înlesnească (cuvîntul este poate prea optimist!) să croiască — mai bine zis — accesul la interpretarea muzicală vie, fără ca această operație să însemne o îngrădire a fanteziei, o slăbire a participării emoționale, directe, active a interpretului, fără de care, nu este de conceput vreo activitate artistică.

Pînă la un punct este vorba de a rezolva în mod rațional (și prin rațional înțelegem aci tocmai îmbinarea judecății cu afectul) ceea ce talentul (ca o însumare dialectică de însușiri dobîndite și moștenite, ca o calitate, rezultînd din acumularea experienții sociale și individuale), rezolvă aparent de la sine.

În linii mari și sistematizînd cele cîteva analize prezentate aci ajungem la următorul tablou schematic.

a) în domeniul diastematicei, a intervalicei succesive, al melodiei, întîlnim *agogica deschisă* (adică crescendo — accelerando) în următoarele categorii :

sens intervalic : — ascendent
sens metric : — arsis, ridicare, anacruză
sens ritmic : — diminuarea valorilor
sens dinamic : — creșterea intensității
tempo : — accelerare
sens programatic : — întrebare

Agogica închisă (adică descrescendo-ritenendo) apare în următoarele categorii :

sens intervalic : — desen descendent
sens metric : — thesis
sens ritmic : augmentarea valorilor
sens dinamic : — descreșterea intensității
tempo : — rărire
sens programatic : — răspuns

b) în domeniul intervalicei simultane, al armoniei.

Agogică deschisă în categoriile :

sens acordic : — consonanță spre disonanță
sens cadențial : — cadență înșelătoare
sens tonal : — necoincidența finalisului cu centrul tonal (final deschis)
sens modulatoriu : — decentrare (părăsirea centrului tonal)
sens programatic psihologic : — tensiune, excitație

Agogică închisă :

sens acordic : — disonanță spre consonanță, rezolvarea disonanței
sens cadențial : — cadență autentică și plagală
sens tonal : — coincidența finalisului cu centrul tonal (Final închis)
sens modulatoric : — centrarea (apropiere de centrul tonal)
sens programatic psihologic : — destindere, liniștire

Cînd agogica melodică este confirmată de agogica armonică, cînd aceasta din urmă exprimă și întregește tendințele agogice ale desenului melodic avem de-a face cu agogica *directă* sau simplă, cu următoarea schemă de bază : desenul melodic suitor implică un ușor crescendo și accelerando, desenul melodic coborîtor cere un discret diminuendo și rallentando.

Cînd însă agogica melodiei intră în conflict cu cea armonică — așa cum am văzut în demonstrațiile noastre — se produc modificări în schema agogicei directe.

Astfel, un desen melodic descendent poate primi sensul de agogică deschisă, adică de dinamizare și accelerare și invers desenul melodic ascendent poate datorită armoniei substructurate să tindă — prin încetinirea și descreșterea tensiunii — spre concluzia discursului muzical.

Echilibrarea celor două tendințe, îndeosebi slăbirea pînă la dispariția mișcării armonice (de ex. pedale armonice) poate avea ca rezultat anularea agogicii melodice, în sensul că desenului melodic poate să nu-i mai corespundă agogica activă, ci să ducă la desființarea ei prin indicații ca : non crescendo, non diminuendo, non accelerando, non ritenendo.

În cazul subordonării totale a agogicei armonice celei melodice întîlnim indicația ca : seguire, col canto, colla parte, accompagnando, senza rilievo, iguale, non marcato, senza espressione.

Fixarea nivelului agogic la un anumit nivel este uneori indicată prin : stretto, ben giusto, stentato, sempre p, sempre f, mf, ff etc.

Accentuarea sensului agogicei directe este indicată prin termeni ca : rubando, rubato, ben espressivo, senza rigore.

Fiecare dintre aceste categorii are o motivare fie melodică fie armonică, iar ambelor le este supraordonată intenția expresivă realizată deopotrivă prin construcția melodico-armonică și corelarea ei cu forma muzicală prin procesul dimensionării, enunțării, dezvoltării, reluării și îmbinării secțiunilor și integrării lor în ansamblul morfologic. Astfel, raportul între secțiuni cu caracter agogic deschis și cu caracter agogic închis constituie propriu-zis respirația, propulsia, mișcarea materialului muzical înlăuntrul formelor *iar pînă la urmă însăși aceste forme muzicale.*

De o importanță primordială este *cuvîntul* în muzică ; cuvîntul ca purtător nemijlocit al noțiunii, al înțelesului, al programului și al sensului emoțional al muzicii.

Ar fi însă greșit să considerăm muzica fără cuvinte (vocaliza sau muzica instrumentală) ca gen liber de orice legitate agogică.

Unei asemenea „concepții" i se opune însuși faptul că muzica instrumentală continuă și lărgește, nuan-

ţează şi îmbogăţeşte figurativ — prin timbre variate, prin registre inabordabile vocii umane — fondul de intonaţii şi de afect al cîntecului. Astfel, muzica instrumentală, vocaliza, tratarea orchestrală, deci muzica fără cuvinte, *dezvoltă* posibilităţile, realizează virtualităţi de sens, de conţinut, de mesaj ale cuvîntului cîntat pe un plan nou şi cu nimic inferior.

Dacă n-ar fi aşa nici nu ar fi existat muzică instrumentală iar instrumentele muzicale nu ar fi slujit decît ca însoţitori subordonaţi cîntului.

În practica noastră muzicală întîlnim în linii mari două cazuri şi diferite combinaţii între ele : prezentarea solistică a muzicii (deobicei la instrumente polifonice ca pianul, orga etc.) dar şi la instrumente de coarde, de suflat) şi prezentarea acestor instrumente în ansambluri polifonice (orchestre, ansambluri de cameră). Maniera concertantă şi polifonia contrapunctică îmbină aceste două moduri de prezentare prin alternarea ansamblurilor compacte cu momente solistice.

În ansambluri mari, orchestrale, corale, tempo-ul şi fluctuaţiile sale sînt prescrise de mişcarea dirijorală. Ea are un rol important coordonator şi chiar normator al expresiei, dar nu exclusiv. Dirijorul va asigura omogenizarea strictă a tempo-ului, a subdiviziunilor metro-ritmice, va realiza nuanţele agogice de tempo, va construi în mare proporţiile, funcţiile expresive ale secţiunilor ansamblului.

Dar, mai rămîne un domeniu tot atît de însemnat în care dirijorul nu poate interveni decît destul de sumar şi... din afară. Este vorba de domeniul individualizării agogice, cel al *nuanţelor dinamice*, îndeosebi în maniera concertantă.

Şi aci, firește, există limite. Se înţelege că, bunăoară, în cîntarea corală sau cînd este vorba de grupuri instrumentale ca 16 viori prime, secunde, viole etc., omogenitatea vocilor aparţinînd aceleiaşi partide, este prima cerinţă.

Omogenitatea întregului ansamblu, stabilizarea fluctuaţiilor agogice devin obligatorii în pasaje concluzive. În schimb, în pasajele dezvoltătoare, pasaje în care se subliniază chiar independenţa uneia sau mai multor voci faţă de un grup compact omogen, izometric sau monoritmic, agogica, nivelul de amplitudine, nuanţele acestui nivel în concordanţă cu expresia se individualizează. Este vorba deci, de *dozaj*, de gradaţia expresiei muzicale, de modul şi intensitatea nuanţării dinamice, de relieful vocilor în parte, după ponderea lor în ansamblu.

Cazul însă cel mai simplu este cel al melodiei acompaniate, al omofoniei armonice — cel mai complicat, cel al polifoniei lineare.

În mişcarea polifonică dozajul şi agogica pendulează deci între :

— independenţa expresivă a vocilor (realizate prin agogica lor individuală) ;

— omogenitatea ansamblului polifonic (realizat în principal prin agogica armonică, prin rezultanta verticală).

Dozajul just este cu atît mai important, cu cît scriitura polifonică este mai complexă, cu cît se aglomerează mai multe voci pe un diapazon restrîns, cu cît dimensiunile piesei muzicale sînt mai mari, cu cît mişcarea polifonică este mai intensă, mai departe de izoritmie.

În această mişcare, vocile se grupează uneori, alteori se individualizează.

Pauza expresivă, intrările succesive, repetiţiile, secvenţele, imitaţia liberă sau severă precum şi alte numeroase elemente ale tehnicii contrapunctice nu sînt, pînă la urmă, decît tot atîtea forme concrete, realizări, ale mişcării polifonice, ale agogicei polifonice. Fără dozaj, fără nuanţare în corelaţia cu desenul melodico-armonic, aceste elemente şi-ar pierde sensul.

Mobilitatea vocilor face ca suprafaţa, conturul melodic principal să se deplaseze continuu, trecînd (alteori *sărind*) de la un strat la altul, punînd în evidenţă, sau estompînd cînd o voce (sau o grupare de voci) cînd alta.

Faţă de scriitura omofonă, care fixează corelaţia vocilor (o voce — de obicei sopranul — este relief-faţă, celelalte acompaniază), mişcarea polifonică, dimpotrivă, se distinge tocmai prin instabilitate în corelaţia vocilor.

Această instabilitate poate deveni formală, aleatorică, simplă agitaţie, dacă nu primeşte prin interpretare o determinare expresivă, o structurare de ansamblu în care intră în mod necesar şi controlul vertical, verticalitatea armonică rezultantă fiind o coordinată importantă a *sensului* agogicei.

Şi invers, dacă nu este înviorat, colorat de agogica independentă a vocilor, de frazarea lor, deci de logica proprie a fiecărui conduct în parte — verticalitatea poate transforma mişcarea polifonică într-un soi de figuraţie omofonă, desfiinţîndu-i specificul, anulîndu-i sfera de expresie.

Dacă însă schemele noastre melodico-armonice nu au fost prea greu de stabilit în schimb — descoperirea unor regularităţi în mişcarea polifonică, regularităţi care să ghideze interpretarea muzicală, se dovedeşte a fi cu mult mai anevoioasă.

În linii mari, am putea considera ca agogică polifonică deschisă, ascendentă :

— părăsirea verticalităţii.

— accentuarea independenţei vocilor, accelerarea, decalarea intrării vocilor, iar în agogica închisă, descendentă :

— restabilirea omofoniei

—subordonarea vocilor unui conduct melodic principal.

— oprirea sau retardarea concomitentă a mişcării polifonice.

Aceste principii s-ar putea formula cu ajutorul următoarei scheme :

Agogică deschisă :

a) *în sens ritmic* : intensificarea mişcării, diminuarea valorilor fiecărei voci în parte sau prin compensare ritmică în ansamblu (vezi tehnica Ciaconnei sau a Passacagliei) ;

b) *în sens metric* : Iregularitate metro-ritmică — Atac pe diviziuni de timpi.

Sincope necompensate ;

c) *în sens morfologic* : dezechilibrarea periodicităţii — asimetrice-poliritmic ;

d) *în sens contrapunctic* : Atac tematic apropiat pînă la strettă.

Agogica închisă :

a) *în sens ritmic* : Creşterea valorilor de durată şi ritardarea pînă la cazul limită-pedală ;

b) *în sens metric:* Egalizarea valorilor și accentelor ;

c) *în sens morfologic:* Egalizarea perioadelor, simetrie, izoritmie ;

d) *în sensul contrapunctic:* Atac tematic distanțat, înlănțuiri (în loc de suprapuneri).

Fiind mișcare, agogica de orice fel nu este doar alăturarea mecanică a termenilor contradictorii care o definesc, ci mai degrabă *procesul* transformării, a trecerii unuia în celălalt. Expresia muzicală rezultă din alternări și interpătrunderi ale agogicei deschise cu cea închisă pe secțiuni de dimensiuni variate (mai lungi pentru o expresie echilibrată, cu caracter liricoepic, mai accentuate pentru expresia dramatismului, a intensificării afective).

De aceea dozajul, atît în indicația compozitorului, cît și în realizarea interpretului nu este o consecință automată a scriiturii ci o sinteză superioară în care domină cînd o particularitate cînd alta în funcție de mesajul componistic și de expresivitatea lucidă a interpretării avînd la temelie, atît trăsăturile obiective menționate — cît și — și acest lucru nu trebuie pierdut din vedere — viziunea de ansamblu a interpretului.

În această categorie complexă intră în mod necesar și de fapt — o sumedenie de elemente avînd o pondere deosebită ; de la orientarea generală estetico-filozofică, de la nivelul de cultură al mediului ambiant și individual pînă la particularități (chiar singularități) statornicite prin tradiție ca manieră specifică de intonație, de emisiunea vocală, de frazare, de tratare a rubato-ului, de echilibrare sau dezechilibrare a nuanțelor succesive pe de o parte, iar pe de altă parte, predilecția pentru anumite întorsături intervalice, pentru anumite agregate acordice, pentru anumite tipuri de inflexiuni vocale, de formule melodice inițiale și terminale (așa cum am văzut la exemplele din lucrările lui G. Enescu) pentru anumite modalități de frazare, de suspensii, accente etc.

Poate nu este inutil să atragem din nou atenția asupra primejdiei manierismului involuntar, prin *exagerarea agogicei,* atît a celei melodice prin cîntare excesiv rubato, prin dezorganizare metro-ritmică, cît și a celei armonico-polifonice, prin exces de diferențiere a nuanțelor dinamice și de tempo, prin suprarelief are și supraestompare, prin ruperea continuității și sublinierea ostentativă a articulațiilor fraziale.

În concluzie, menționăm că interacțiunile variate între agogica melodică, armonică și contrapunctică fac ca legitatea în materie de interpretare, corelația între text și realizarea sa sonoră să-și piardă aparent (sau măcar să-și ascundă) caracterul obiectiv, lăsînd totodată cîmp inițiativei interpretului.

Compozitorul nu este obligat să-și însoțească textul muzical (notația propriu-zisă) cu indicații agogice excesiv de amănunțite (indicații care uneori îl coplesesc și-l încătușează pe interpret).

Dar în măsura în care conștiința muzicală, înțelegerea multilaterală a structurilor agogice adecvate melodiei, armoniei, contrapunctului dat nu sînt doar intuitive și nici „supraadăugate" în chip școlăresc, apoi — desigur — în măsura în care însăși textele muzicale nu depășesc un anumit nivel de complexitate și nu țintesc spre paradox, în aceiași măsură agogica își dezvăluie caracterul legic și logic, caracter căruia am încercat în cele de față să-i dăm un început de formulare în dorința de a fi de folos învățămîntului muzical.

● Între Teatrul Mare din Moscova și Opera Scala din Milano s-a făcut un schimb de colective la care au luat parte atît orchestrele, cît și soliștii de seamă. Ziarele relevă importanța acestor schimburi ; revista „Europeo" din Milano consacră două pagini pentru a reda istoricul teatrului și aprecieri amănunțite asupra colectivului sovietic care s-a deplasat la Scala, conchizînd — sub semnătura lui Eugenio Gara — că „e un colectiv care crede cu fermitate în ceea ce face, cu calma siguranță că servește cauza muzicii".

● „Orchestra Americii" a dat la New York un concert de muzică de compozitori negri, în beneficiul fondului de burse al Asociației naționale a muzicienilor negri. S-a executat „Simfonia poporului negru" de William Dawson, compusă în 1932 și revăzută după 20 de ani, Concertul nr. 1 pentru violă și orchestră de Coleridge Taylor Parkinson, compus în 1952 și prezentat acum în primă audiție, „Scenă Umbriană" de Ulysses Kay, concertul încheindu-se cu „Făpturile nopții" a lui Duke Ellington. Comentatorul revistei „Musical America" consideră că cea mai reușită lucrare a fost piesa lui Kay, plină de melodie și culoare.

● La Buenos Aires a fost creată prima operă a compozitorului argentinian Alberto Ginastera intitulată „Don Rodrigo", cu un subiect tratînd despre ultimul rege al Vizigoților. De o arhitectură muzicală solidă, fiecare scenă constituie o formă completă și este separată de cealaltă printr-un interludiu orchestral. Astfel prima scenă este un rondo, a doua o suită în 4 părți, etc. Tehnica serială la care a apelat compozitorul a fost în avantajul părții orchestrale, dar nu în aceeași măsură și în a celei vocale, după cum consideră Enzo Valenti Ferro în revista „Musical America".

● Opera din Leipzig (R.D.G.) a solicitat compozitorului englez progresist Alan Bush să scrie muzica pentru o operă care să fie prezentată în premieră mondială în cadrul Festivalului ce va avea loc în 1965, cu prilejul celui de al 18-lea centenar de la înființarea orașului Leipzig.

● S-a stins din viață pianistul și profesorul Heinrich Neuhaus, în vîrstă de 71 de ani. El a fost din 1922 profesor la Conservatorul din Moscova, unde a avut ca elevi și pe Sviatoslav Richter și Emil Gilels.

Antioh Cantemir și muzica epocii sale

de OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Pe măsura depistării și aprofundării documentelor referitoare la muzica epocii feudale, distingem cu claritate contururile unei culturi autentice, complexe, orientată spre bizantinism. Acest filon străvechi al muzicii bizantine, odată cu trecerea anilor va fi brăzdat de influențe tot mai intense, ale filonului muzical apusean, care-și întinde sfera de manifestare și asupra teritoriilor românești, cuprinzînd mai întîi Transilvania. Aici, alături de muzica populară, de muzica bizantină, înfloresc formele muzicii culte, vocale și instrumentale (luthiste și de orgă)[1]), astfel încît în secolele XVII—XVIII dispunem de o cultură muzicală în plină ascensiune. Astăzi, datorită investigațiilor muzicologice ale ultimilor ani, sîntem în măsură să ilustrăm asemenea afirmații apelînd la interpreți și compozitori, care prin activitatea lor au transmis posterității certitudinea stadiului ridicat al culturii muzicale pe teritoriul Romîniei.

În raport direct cu adîncimea și perseverența cercetărilor în acest puțin explorat domeniu, se va lărgi optica noastră oferindu-ni-se tabloul cuprinzător și revelator a ceea ce a fost într-adevăr, muzica noastră în timpurile de atunci.

În acest context ne îngăduim să adăugăm mărturiilor cunoscute o modestă contribuție menită să lumineze un aspect inedit al legăturilor unui romîn, Antioh Cantemir, cu muzica occidentului din prima parte a secolului XVIII.

Antioh Cantemir, fiul mai mic al domnitorului Moldovei, Dimitrie, s-a născut la 10 septembrie 1708 [2]). A murit în plină forță creatoare, la 31 martie 1744, la Paris. O scurtă perioadă trăiește în Moldova, iar apoi, după 1711, în Rusia, împreună cu numeroși moldoveni. Tatăl său și profesori particulari îl instruiesc, asigurîndu-i o cultură solidă precum și cunoștințe necesare în ramurile științifice. Încă de tînăr manifestă înclinații scriitoricești. Printre primele creații literare figurează și „Simfonia asupra Psaltirii". Ca și frații săi mai mari devine ofițer în armata lui Petru cel Mare, dar după scurt timp intră în diplomație, fiind numit rezident, apoi ministru plenipotențiar al Rusiei la Londra. În capitala Angliei își desfășoară misiunea oficială timp de șase ani (1732—1738), după care deține aceeași funcție la Paris, (1738—1744) pînă în clipa încetării premature din viață.

Antioh Cantemir ne apare ca o personalitate proeminentă pentru epoca sa — format în spiritul clasicismului și umanismului renașterii. Multiplele sale preocupări literare, filozofice, politice, matematice și artistice, l-au impus în cercurile londoneze și pariziene. Întreține legături directe și corespondează cu figuri luminate ale vremii sale ca Montesquieu, Voltaire, Maupertius. Prin creația sa literară, este considerat fondatorul poeziei clasice ruse.

Nicolae Iorga afirmă următoarele cu privire la Antioh Cantemir : „Omul... avea sîngele celor mai vechi Domni munteni și a celor mai viteji țărani de graniță ai Moldovei." [3]).

Datorită împrejurărilor vitrege, Antioh, ca și tatăl său Dimitrie, au fost nevoiți să trăiască în emigrație, să slujească curtea rusească sau cea otomană, să-și pună talentul — în cazul tatălui, în folosul muzicii orientale tur-

[1]) Ne întrebăm dacă celebrul tratat muzical „Il Transilvano" (Transilvăneanul), apărut în două volume, respectiv în 1553 și 1609, și implicit, legăturile autorului Girolamo Diruta cu țara noastră nu pot constitui o mărturie în plus pentru gradul dezvoltării muzicii pe teritoriul patriei noastre ?

[2]) Data nașterii este controversată. După unii, între care și Abatele Guasco, primul biograf al lui Antoh Cantemir (Londra 1747), data nașterii ar fi 18 septembrie 1709.

[3]) Preajbă Scarlat. Cîteva cuvinte despre A. Catemir, București 1941.

ceşti, iar în cazul lui Antioh să-şi pună talentul literar şi diplomatic în favoarea poeziei şi intereselor politice ruseşti. În aceasta constă, marea tragedie a Cantemireştilor — depărtarea de ţară, imposibilitatea de a o sluji cu dragostea şi calităţile lor.

Şi totuşi, sîntem încredinţaţi că atît Dimitrie cît şi Antioh Cantemir, şi-au iubit ţara pînă în ultimul moment al vieţii, i-au dus dorul, tînjind s-o revadă.

Antioh Cantemir se mîndrea cu originea sa, aşa cum rezultă din scrisoarea adresată lui Voltaire : „Întrucît îmi cunoaşteţi obîrşia îmi veţi permite să continui în simplitatea ţării de unde-mi trag originea"... [4]) Unele producţii literare, ca bunăoară o poezie scrisă în 1742, sînt semnate „Prince de Moldavie". A depus eforturi impresionante pentru popularizarea lucrărilor tatălui său, corijînd unele informaţii eronate în privinţa ţării noastre, ca în cazul „Istoriei lui Carol XII" de Voltaire, căruia Antioh i-a făcut unele observaţii şi sugestii. Prin grija lui s-a tipărit la Londra şi Paris „Istoria imperiului otoman", care s-a bucurat de succes.

O dragoste nedesmînţită pentru ţară este întreţinută şi readusă cu insistenţă în corespondenţa lui Antioh cu sora sa, mai mare, Maria, care după moartea lui Dimitrie, preia conducerea familiei. În 1736, cînd se ivesc premizele unei schimbări de forţă între Rusia şi Turcia în ce priveşte Moldova, speranţele revederii pămîntului natal şi chiar ale numirii sale în calitate de domnitor al Moldovei sînt împărtăşite cu bucurie reţinută. Iată ce-i scrie Maria la 29 iulie 1736 „Poate noi vom vedea căldura patriei noastre de odinioară şi în pace vom trăi veacul nostru... Dar mie mi se pare că acel care va deveni stăpînitor al unei ţări întregi va trebui să-şi ia asupra sa povara guvernării. Aşa că dacă dumneavoastră veţi fi sortit să deveniţi prinţul moştenitor al ţării noastre veţi fi nevoit să vă luaţi rămas bun de la viaţa singuratecă de filozof". [5]).

Aceste cîteva succinte relatări ne permit să vedem că problema atitudinii lui Antioh Cantemir faţă de ţara sa de obîrşie, trebuie privită în toată complexitatea ei.

★

Antioh Cantemir a fost un meloman în adevăratul înţeles al cuvîntului. Îi plăcea muzica şi căuta să fie la curent cu creaţia epocii sale. Predilecţia pentru muzică a moştenit-o şi nu este unicul descendent al lui Dimitrie Cantemir care iubeşte frumuseţile artei sonore. Maria Cantemir se pare că a mers mai departe, cînta la clavecin şi-i pretinde fratelui său, aflat în marile centre muzicale ale Europei, să o ţină în curent cu noutăţile privitoare la acest instrument. Într-o scrisoare [6]) din luna septembrie 1736, Maria îl roagă pe Antioh să-i trimită clavecin cu „ton bun". Mai cunoaştem că în 1780 în casa Cantemireştilor din Moscova existau două clavecine.

Muzica constituia pentru Antioh Cantemir un prilej de destindere, de delectare spirituală. Îndeosebi în perioada londoneză cînd dispune de mai mult timp liber, întrucît preocupările diplomatice nu erau copleşitoare, şi-a format o cultură muzicală frecventînd cu asiduitate spectacolele de operă, participînd la concerte instrumentale. Acest fapt i-a permis să întreţină corespondenţe pe teme muzicale, cu confraţi în pasiunea muzicală, îndeosebi cu marchiza de Monconseil, pe care o cunoaşte în vara anului 1736, cu ocazia unei scurte călătorii întreprinse în capitala Franţei.

La Londra, Antioh Cantemir intră în cercul cîntăreţilor italieni. Nu cunoaştem împrejurările care l-au apropiat de aceştia, dar deţinem mărturii, că într-o vreme, admiraţia pentru belcanto era dublată de simpatia ce o nutrea pentru segnorina Bertoldi, cîntăreaţă italiană despre care se auzise la Moscova că-i devenise soţie. Lăsînd la o parte asemenea versiuni şi aspecte, merită subliniată amiciţia sa cu cîntăreţii Farinelli, Cafarinelli, Senesino, Pucci, Zambronni, Cuzzini, şi alţii.

În acei ani, la Londra la fel ca şi în alte centre citadine europene se înregistrează o confruntare adeseori violentă între reprezentanţii artei lirice italiene şi ale celei autohtone. În această dispută, în fond între nou şi vechi, între profunzime şi virtuozitate, erau antrenate minţi luminate, personalităţi înalte, muzicieni de prestigiu, în cazul nostru Friderich Haendel şi Nicola Porpora. Ciocnirea acestor două tendinţe ale artei lirice în capitala Angliei se amplifică în deceniul al patrulea al veacului XVIII, perioadă care coincide cu şederea lui Antioh Cantemir la Londra.

Haendel aduce un suflu înnoitor în genul închistat în formulele stereotipe şi convenţionale ale operei seria. El suplineşte neajunsurile genului prin dramatizarea acţiunii, ascuţirea conflictului, introducerea unor forme noi astfel că, în ciuda canoanelor rigide, în creaţiile sale sînt înfăţişate caractere, sentimente autentice. Poziţia deţinută de Haendel era dificilă, întrucît reprezentanţii trupei italiene nu-l vedeau cu ochi buni, iar pe de altă parte, anumite cercuri londoneze îl repudiau tocmai pentru că menţine prea multe trăsături specifice operei seria italiene, în dauna specificului englez. Confruntarea dintre tendinţele diametral opuse în operă se realiza practic în spectacolele celor două teatre sau trupe, conduse de Haendel şi respectiv de compozitori străini invitaţi special ca Porpora, Hasse, Pescetti. Cum în asemenea ciocniri, timpul este cel care hotărăşte de partea cui se află adevărul, după numai patru stagiuni Porpora pă-

[4]) Voltaire's Correspondence, edited by Theodore Besterman, vol. IX martie-decembrie 1739, Geneva 1954. Scrisoarea nr. 1893, pag. 103.

[5]) V. Mihordea. Note cu privire la Antioh Cantemir. Bucureşti 1946.

[6]) A. Simco. Novlia danîia c biografia c A. D. Kantemira i ego blijaişih rodstvenicov. Moscova.

răsește Londra. La fel vor face și ceilalți reprezentanți ai operei seria. În schimb, Haendel, în pofida obstacolelor și insuccesele momentane, a ieșit victorios, operele sale păstrîndu-și și astăzi forța dramatică, interesul muzical.

În această conflagrație, Antioh Cantemir se pare că nu stă în expectativă, ci acordă adeziune trupei italiene în care Farinelli este protagonist. De bună seamă, această trupă din punct de vedere artistic era superioară, belcantoul italian se afla într-o fază de strălucire, prin celebrul cîntăreț castrat sopranul Farinelli, rămas peste veacuri simbolul desăvîrșitei îmbinări a virtuozității și expresiei.

Carol Broschi, supranumit Farinelli (1705—1782), a fost unul din marii cîntăreți de operă, distingîndu-se prin vocea sa penetrantă, amplă (peste 3 octave) dublată de sensibilitatea și rafinamentul interpretului. La acestea se adaugă o emisie vocală perfectă și o respirație extraordinară. Antioh Cantemir a prețuit la el forța artistică și minunatele calități umane.

Admirația lui Antioh Cantemir pentru arta interpretativă a lui Farinelli nu reprezintă fructul unei păreri subiective, dictate de relațiile amicale existente între ei, ci oglindește expresia prețuirii unanime. Ecourile acestor considerații se fac auzite și în renumitele „Călătorii muzicale" (1771) ale muzicianului englez Charles Burney, din care spicuim următoarele rînduri privitoare la Farinelli : [7]).

„În anul 1734 a venit în Anglia, unde toți acei care l-au auzit personal sau au auzit vorbindu-se despre el, știu ce impresie a produs asupra publicului prin uimitorul său talent : aceasta a fost extaz, admirație, farmec ! În renumita arie „Son qual nave" compusă de fratele său [8]), prima notă e intonată cu o asemenea gingășie și treptat intensifica sunetul pînă la o uluitoare forță, ca apoi la fel să descrească către sfîrșit, încît timp de cinci minute a fost aplaudat. După aceasta a demonstrat o asemenea strălucire și agilitate a pasajelor, că violoniștii din acea vreme cu greu puteau să-l urmărească.

În vocea sa se îmbina forța, căldura și ambitusul, iar în stilul său — gingășia, grația și virtuozitatea. El, fără îndoială dispunea de calități ne mai auzite pînă la el și ne mai întîlnite după el la nici o ființă omenească ; calități neînchipuite și cuceritoare pentru orișicare ascultător — cunoscător și profesor, prieten și dușman".

Se spune că între cei doi protagoniști ai operelor din Londra, Farinelli din trupa italiană și Seresino din trupa condusă de Haendel, exista o întrecere, o emulație. În același timp, din cauza programării concomitente a spectacolului nu reușiseră să se asculte unul pe altul, pînă într-o seară, cînd printr-o întîmplare ei au cîntat împreună pe aceeași scenă. Seresino interpreta rolul unui tiran nemilos, iar Farinelli, — rolul unui erou nefericit, ferecat în lanțuri. Acesta din urmă, a cîntat aria sa, astfel încît Seresino, mișcat pînă la lacrimi, și-a uitat rolul și fugind către Farinelli l-a îmbrățișat cu recunoștință.

Am făcut acest divertisment pentru a oferi cititorului un cadru mai larg al problemei care ne interesează și la care, însfîrșit, ne reîntoarcem.

Referirile directe la Farinelli sînt adeseori întîlnite în corespondența lui Antioh Cantemir. Aproape în fiecare scrisoare vorbește despre Farinelli, care „nu obosește niciodată cîntînd", care „are o purtare bună", care „trimite salutări", care nu va mai face turneul contractat la Londra. [9])

În toamna anului 1736 împărtășește marchizei Monconseil impresiile sale privitoare la stagiunea lirică din Londra : „Pot prea bine să vă spun că domnul Haendel a început deja să prezinte operele sale și că puțină lume se duce să le audă. Celălalt teatru (al trupei italiene n.n.) se va deschide marțea viitoare și mi-e teamă că va fi slab frecventat, căci în afara lui Farinelli nimeni nu merită să fie ascultat".

În scrisoarea din 29 aprilie 1737 arăta marchizei că succesul celor două trupe nu este deosebit și că Farinelli va cînta la Paris, lăsînd să se citească printre rînduri considerația sa pentru prietenul său. „Amîndouă teatrele au avut puțin succes, cu toate că acela în care cînta Farinelli a fost mai frecventat. Domnul Farinelli pleacă de aici la începutul lui iulie, și în consecință, veți avea plăcerea de a-l auzi. Aceasta va compensa pierderea pe care o faceți aminînd călătoria dv. în Anglia pentru alt timp".

Într-o altă scrisoare (8 ianuarie 1738), A. Cantemir revine asupra lui Farinelli, care deja părăsise orașul de pe Tamisa, exprimîndu-și astfel regretul și în același timp făcînd aprecieri asupra artei unui alt cîntăreț castrat italian Caffarielli (Cafarinelli) pe adevăratul nume Majorano Gaetano (1710—1783), care vine la Londra în 1738, pentru a-l înlocui pe Farinelli.

„Operele noastre fără el (Farinelli n.n.) sînt destul de slabe în ciuda meritelor lui Cafarielli. Înfățișarea și vocea dăunează artei sale pentru acei ascultători care nu sînt cunoscători ai muzicii, acestora le trebuie o talie înaltă și o voce puternică și ei nu se sinchisesc de loc de finețea cîntului".

„Operele noastre — scria A. Cantemir tot marchizei de Monconseil [10]) au început sîmbăta trecută și D-l. Caffarielli a fost aplaudat de către toată lumea, astfel încît greșiți întrucîtva doamnă, cînd îl considerați de mică importanță ; deși nu poate fi comparat cu „Orfeul nostru" (Farinelli n.n.) în ceea ce privește registrul și forța vocii sale ; el are însă mult gust și o anumită strălucire în cîntul său care place". Reiese din cele de mai sus cu suficientă preg-

[7]) Charles Burney. „Călătorii muzicale" Leningrad 1961, pag. 97—98.

[8]) Compozitorul Richardo Broschi, pentru opera lui Hasse „Artaxerxe", în scopul reliefării aptitudinilor vocale ale lui Farinelli.

[9]) L. N. Maikov. Materiali dlia Biografii cn. A. D. Kantemir. Moscova.

[10]) L. N. Maikov op. cit. pag. 118—119.

nanță, priceperea lui A. Cantemir în relevarea calităților muzicale și scăderilor vocale ale cîntăreților preferați.

Nu știm dacă Antioh Cantemir împărtășea pe larg sorei sale Maria gîndurile despre viața muzicală londoneză, deoarece, după datele ce le posedăm, nu se mai păstrează corespondența. Totuși în scrisorile parcurse am găsit unele referiri la cîntăreții italieni. Astfel într-o corespondență trimisă de către Maria, în septembrie 1736, citim : „Mulțumesc renumitului cîntăreț Caffarielli pentru salutări. Mă mir că el vrea să mă vadă în Neapole, patria sa".

Puține date ne-au parvenit în ceea ce privește relațiile dintre Haendel și A. Cantemir. Bănuim că s-au cunoscut personal trăind ani de zile în același oraș și frecventînd spectacole și concertele. Între anii 1732—1736, Antioh Cantemir nu era un entuziast al muzicii haendeliene. Mai tîrziu își revizuiește atitudinea, deși nu va înțelege niciodată creația acestuia. Mai degrabă l-a respectat, s-a interesat de noile sale lucrări, dar nimic mai mult. După ce se stabilește la Paris, întreține corespondență cu prietenii italieni rămași la Londra, care-l informează cu regularitate despre viața muzicală. Între altele G. Zamboni îi scrie că „oratoriile lui Haendel sînt obositoare". Din scrisoarea lui A. Cantemir din 20 februarie 1738 adresată pictorului I. Amiconi la Londra citim printre altele „Cunosc destul de bine greutățile în care vă găsiți, ca și alți amatori ai muzicii, văzînd acel oribil decadentism profesional la Londra". Antioh Cantemir se referă în cazul de față la cîntăreții lirici, departe de valorile incontestabile din epoca șederii sale în capitala Angliei. Mai departe, în aceeași scrisoare, se pronunță despre Haendel : „Mi-am imaginat întotdeauna că numai muzica lui Haendel nu poate delecta auzul"... Cu alte cuvinte, admite creația acestui titan al muzicii, dar în același timp simte necesitatea și a altor stiluri și genuri. Tot în scrisoarea menționată solicită prietenului său să-i trimită compoziții de Haendel : „Vă rog să-mi cumpărați în contul meu și să-mi expediați"... 3) toate uverturile (deschiderile) de Haendel publicate în șapte părți ; 4) noile concerte de orgă ale aceluiași Haendel" !. Din scrisoarea datată 29 mai 1739 rezultă că Amiconi i-a procurat și trimis la Paris o uvertură și o sonată de Haendel.

Asemenea note îi expediază și G. Zamboni. Cunoaștem o scrisoare a lui A. Cantemir din care se desprinde o ușoară notă de ironie pentru muzica „sublimă" a lui Haendel și pentru capul lui „puțin muzical" care n-o înțelege. „Vă mulțumesc nespus de mult pentru că mi-ați oferit plăcerea de a vedea piesele D-lui Haendel, și vi le restitui de îndată, pentru că este o muzică din cele mai sublime pentru capul meu puțin muzical (o compoziție în maniera lui Salivati), căruia nu-i place să vadă în fața sa lucrări pe care nu le poate înțelege.[11])

[11] Bodleien library. Zamboni's papers. vol. IX. f. 572.

Considerăm că rezerva și chiar neînțelegerea lui A. Cantemir față de muzica lui Haendel trebuie privită în ambianța epocii și mai ales prin faptul că în cercul prietenilor săi, italieni, era creată chiar și aprioric o anumită părere despre Haendel, împotriva căruia conaționalul nostru n-a găsit că trebuie să se opună.

Din 1738, la Londra se află în fruntea trupei italiene compozitorul Giovanni Pescetti (1704—1766). Despre operele acestuia G. Amiconi îi trimite cu regularitate informații, punînd pe seama „respectivilor cîntăreți nesuferiți" execuția „oribilă" probabil a operei „La Conquista del vello d'oro". În primăvara anului 1739 același Amiconi elogiază creația lui Pescetti.

În anii petrecuți la Paris continuă să frecventeze reprezentații lirice, să cunoască lucrările compozitorilor francezi, ale lui Rameau. Dar din păcate, nu avem materiale semnificative în această privință.

O contribuție substanțială are A. Cantemir la înființarea operei italiene la Petersburg. El informează despre compozitori, lucrări, cîntăreți, în special pe contele Rehold Löwenwold, care se ocupă direct de acest aspect. A. Cantemir recomandă și mijlocește angajarea de interpreți vocali și instrumentali.

Mai mult, duce tratative directe cu N. Porpora și cu Francesco Avaj (1709—1770), care primește oferte și deschide seria spectacolelor trupei italiene de operă în capitala Rusiei cu „Forța dragostei și a urei".

Un alt aspect întîlnit în corespondența lui A. Cantemir privește activitatea muzicală a tatălui său. În schimbul de scrisori cu Voltaire găsim între altele și o relatare prețioasă despre lucrările muzicale ale lui Dimitrie Cantemir.

„Semnele de notație pe care tatăl meu le-a inventat pentru muzica turcească, seamănă mai degrabă cu cele grecești, decît cu acele care se folosesc în Franța. Am la Moscova o carte întreagă cu privire la muzica scrisă cu asemenea semne și compusă de tatăl meu, dar din nefericire nu sînt în stare de a vă da cheia lor. Rușii chiar înainte de introducerea notației italiene se serveau de alte semne pentru muzică și mai există oameni care știu și cînta pe acest fel de note.[11])

În încheierea acestor rînduri, dorim să subliniem că prin Antioh Cantemir, avem o punte de legătură cu muzica occidentului, a primei jumătăți a secolului XVIII. Această legătură a fost izolată, indirectă, și ca atare nu a avut repercusiuni asupra dezvoltării muzicii românești. Totuși, cunoașterea ei este importantă. În procesul sinuos al elaborării istoriei muzicii trebuie cunoscute surse diferite, aparent disparate, mijlocite și nemijlocite, pentru ca apoi, pe baza unui vast material muzical, faptic și documentar să se poată efectua saltul în faza superioară de selectare, discernere și sinteză a celor mai semnificative aspecte, care vor sluji și vor asigura edificiul scris al muzicii noastre naționale.

Două opere în sala de concert

Prezentarea în sala de concert a două lucrări epocale din secolul nostru: opera „Castelul prințului Barbă-Albastră" de Bartók, și oratoriul-operă „Oedipus-Rex" de Stravinski, a constituit fără îndoială, un eveniment de seamă în viața muzicală bucureșteană.

Bartók, urmînd exemplul lui Debussy, adăpîndu-se din plin la izvorul muzicii populare, a creat mai degrabă o amplă baladă, decît o operă în sensul convențional al cuvîntului. A spune că muzica acestei lucrări este frumoasă, sună banal, că fascinează, este lucru știut, că este expresivă... fără îndoială, dar, în niciun caz expresionistă. Și în această operă ca în multe lucrări de același gen ale unui Hindemith sau Darius Milhaud, de pildă, întîlnim un lucru paradoxal, dar caracteristic: în momentele cînd textul are evidente trăsături expresioniste, muzica curge lin, melodios, fără accente patetice, fără „gălăgie" orchestrală. Și totuși ce admirabilă dramaturgie, ce deznodămînt muzical ingenios!

Marius Rintzler în rolul contelui, a fost mai bun ca oricînd. Păcat că partenera sa Camelia Sotrin, nu a fost în plenitudinea mijloacelor sale vocale. Orchestra, bine pusă la punct, a sunat omogen, compartimentele sudate.

Oratoriul-operă „Oedipus-Rex" de Strawinski se prezintă ca o lucrare extrem de originală, ieșită cu totul din comun. Este nu numai o fericită sinteză între cele două genuri, oratoriu și operă, ci și o îmbinare deosebit de abilă a mai multor stiluri diferite. Astfel, în aria Jocastei, el reușește unica performanță de a ne plimba în diferite epoci, de a include în scriitura sa personală trei stiluri: observăm fără dificultate maniera vocală, felul de acompaniament al marelui Bach, bravura și virtuozitatea ariilor de operă ale lui Mozart, alături de intonații tipice pentru Rossini. Incontestabil o echilibristică periculoasă, dar tot așa de incontestabil este că personalitatea lui Stravinski domină totul. El se joacă dibaci cu mijloace diferite pe care le stăpînește sigur, schimbîndu-le sensul.

Și-au dat concursul: Ludovic Spiess (în mare progres, atît din punct de vedere al glasului cît și muzical), Milca Nistor (cu calități vocale și interpretative frumoase), Octav Enigărescu (mai șters ca de obicei și neconvingător de astă dată), Ion Hvorov (în maniera sa obișnuită), Vasile Moldoveanu (posesorul unui timbru frumos, strălucit, a știut să placă), Constantin Cristescu (recitator energic, poate prea energic în unele locuri).

De la Corul Ansamblului Armatei, apreciat în mai multe rînduri — să fim sinceri — am așteptat mai mult. A sunat neomogen, aspru cîteodată. Dar ceea ce e mai grav, s-a simțit pas la pas nesiguranță, mai cu seamă la intrări. Dirijorul și orchestra, bine pregătită, a avut dificila misiune să sudeze această masă eterogenă, ceea ce credem a și reușit. Bugeanu trebuie felicitat pentru frumoasa realizare, dar totodată sugerăm ca să se ocupe și de soliști la fel de insistent ca și de orchestră, așa cum s-a întîmplat cu alte ocazii (Prezentarea operei „Flautul fermecat").

Dar trebuie să recunoaștem că Bugeanu este un muzician plin de elan, spirit de inițiativă, caută să varieze mereu programele sale, nerepetîndu-se niciodată. Seriozitatea și răspunderea de care dă dovadă, calități necesare pentru orice reușită artistică, asigură concertelor lui o temelie sigură.

A. PORFETYE

Recviem de război de Benjamin Britten

Dirijorul Mircea Basarab a prezentat, la Filarmonica „George Enescu" în primă audiție, *„Recviem de război"* („War Requiem") de Benjamin Britten. Lucrarea a fost scrisă în amintirea a patru prieteni ai compozitorului căzuți în ultimul război mondial și a fost prezentată la 30 mai 1962, sub conducerea sa, cu prilejul inaugurării catedralei din Coventry, distrusă de bombardamentele din 1940 și reconstruită între timp.

Lucrarea — departe de a fi ceea ce ar putea sugera titlul de *„Requiem"* sau planul formal din *„Missa pro defunctis"*—este în realitate un oratoriu cu conținut dramatic, conceput ca un protest împotriva războiului și a ororilor lui. Sînt multe exemple în care compozitorii contemporani au consacrat pagini de recunoștință valorilor morale sacrificate în război. Șostakovici a scris „Simfonia Leningradului", Scönberg a creat „Supraviețuitorul din Varșovia", iar Penderecki a compus poemul „Hiroșima". Dar, în timp ce aceștia se referă la anumite fapte concret determinate, B. Britten exprimă în muzica sa idei și sentimente profunde izvorîte din permanențele umanității: dragostea de viață și lupta pentru pace! Adevăratul purtător al acțiunii îl constituie versurile poetului englez, Wilfred Owen, încredințate celor doi soliști vocali, iar textul latin, distribuit după necesități de atmosferă, între cele două coruri și soprana solistă, are rolul de fundal coloristic al diferitelor tablouri ce se succed de-a lungul dramei muzicale.

Din punctul de vedere al arhitecturii muzicale, lucrarea se dezvoltă pe mai multe planuri sonore, asemenea unui *„Motettus"* din „Ars antiqua" (sec.XIII—XIV) în care, peste vocea principală(*tenor*), care putea avea un conținut religios în limba latină, se suprapuneau alte voci (duplum, triplum, quadruplum) în limba vie a poporului, cu un conținut laic. Ingeniozitatea compozitorului în „Recviem de război" constă în măiestria cu care combină elementele formelor tradiționale cu noutatea conținutului contemporan, reușind o excelentă sinteză artistică, capabilă să transmită mesajul umanismului ce caracterizează în mod constant creația sa.

Benjamin Britten

Această desfășurare pe mai multe planuri, în care sînt angajate formații multiple — grup de soliști, vocali, cor mixt, cor de copii, orchestră mare simfonică amplificată în partidele de suflători și percuție, orchestră de cameră, pian și orgă — a pus grele probleme de execuție pe care interpreții le-au împlinit cu succes.

În primul rînd, dirijorul Mircea Basarab are meritul de a fi realizat unitatea artistică a acestui complex, sesizînd sensul ultim al lucrării, care depășește limitele înguste ale unui serviciu funerar. Pornind de la „motto" propus de poet, pe care compozitorul și l-a însușit :

„My subject is War, and the pity of War.
The Poetry is in the pity.
All a poet can do is to warn".
„Subiectul meu este războiul și mila de război.
Poezia este în milă.
Tot ce poate face un poet, este să prevină".

dirijorul a înțeles adevărata semnificație a acestei opere și mai presus de forma cultică — a evidențiat în interpretarea sa conținutul uman progresist al problematicii contemporane : lupta omului pentru pace. Pentru a obține acest rezultat artistic, șeful de orchestră a valorificat fiecare tablou cu minuțiozitate, cu tot cuprinsul variat de contraste și confruntări, dozînd sonoritățile, echilibrînd partidele sau antrenîndule în elan, cu o mînă sigură care dovedește maturitatea artistică la care a ajuns.

Orchestra simfonică, pe tot parcursul lucrării, a dat o interpretare autentică, căutînd totdeauna să exprime adevărul psihologic al fiecărui tablou printr-o sonoritate blîndă în paginile de acalmie, sau incisivă și lapidară, în confruntările dramatice. Remarcabile au fost realizările de ansamblu din partea a II-a, *„Dies irae"*, în care orchestra, pe fundalul textului scandat de cor, a redat cutremurătoarele imagini ale mîniei și răzbunării, precum și agitata Fugă din partea a III-a interpretată de cor pe tema „Quam olim Abrahae promissisti" (pe care ai făgăduit-o odinioară lui Abraam), care a sunat ca un strigăt de protest împotriva amăgirilor deșarte. De altfel, corul mixt al Filarmonicii — excelent pregătit de V. Pîntea cu conștiinciozitatea profesională ce-l caracterizează — a creat momente de elevată desfătare artistică. Corul de femei a fost admirabil în polifonia amplă cîntată pe cuvintele *recordare — ingemisco*, pe care bărbații au continuat-o, la același nivel, pe tema *(oro) suplex*.

Grupul de fete din corul „Madrigal", înlocuind corul de copii, a realizat pagini emoționante de ansamblu. Puritatea angelică din *„Te decet hymnus"* și autenticitatea stilistică a unui *cantus planus* din *„Offertorium"* au fost obținute, în mod voit, printr-o voce albă, fără vibrato, pentru a crea un contrast cu comentariul patetic al vocilor mature. Acurateța intonației, omogenitatea pe unison, și însușirea pe de rost a materialului, dovedesc nivelul superior la care lucrează acest colectiv tînăr, sub conducerea competentă a dirijorului Marin Constantin.

Soprana Emilia Petrescu, cu o remarcabilă inteligență muzicală, a interpretat un rol dificil, vocea sa fiind solicitată în intonații care au mers de la intensități mari și registre acute, ca acelea din *„Liber scriptus" și „Rex tremendae"*, pînă la suavitatea celestă din *„Lacrymosa"* și *„Benedictus"*, în care a reușit să ne dea clipe de profundă emoție artistică.

Tenorul Valentin Teodorian și baritonul Octav Enigărescu, au fost purtătorii acțiunii, prin graiul viu al poemelor lui Wilfred Owen, în traducerea inspirată a Ninei Cassian.

Valentin Teodorian a reușit să parcurgă cu deplin succes, gama variată a stărilor sufletești care se desfășoară de la lirismul cald al invocației, pînă la zbuciu-

Mircea Basarab

mul deznădejdii. Încă de la început, în atmosfera de neliniște și incertitudine determinată de contrastele dintre implorarea „liniștei celei veșnice" și stridența comentariilor din orchestră, interpretul a creat primul moment dramatic, protestînd împotriva chipului hidos al morții : „Zadarnic bat clopote, zadarnic ! Armele latră monstruos, Ţăcăne pușca, hohotind amarnic. Rugi se aud, grăbite, de prisos !". Emoționantă a fost invocația din partea a II-a : „Vino dulce pămînt. Rod bun ne poți da doar tu și poți topi chiar și-o steanghețată !" Marea culminație a creației lui Valentin Teodorian în acest rol a constituit-o recitativul melodic din ultima parte : „E-n jur pace. Nu-s puști de fel prin stînci. Acum nu ai de ce să plîngi !".

Octav Enigărescu, cu generozitatea glasului său, a știut să fie, cînd mîngîietor și blînd, ca în partea a II-a : „Sună un corn prelung, seara întristînd și-un altul îi răspunde cu tristețe de vînt" : cînd necruțător și aspru, ca-n blestemul : „Ridică-te, tu, negru braț, tu armă trufașă, oprit să fie-n veci al tău nesaț. Și rupt cînd fi-va brațul tău barbar, din amintirea noastră să dispari !".

Datorită mesajului profund uman, exprimat într-un limbaj muzical direct și sincer, „Recviem de război", în mai puțin de doi ani de la apariție, a fost cîntat în mai toate centrele muzicale ale lumii. Prin prezentarea acestei lucrări monumentale, în cele două concerte publice, la un superior nivel de interpretare, Filarmonica de Stat „George Enescu" a satisfăcut un deziderat ce se cerea împlinit în viața noastră muzicală.

V. POP BĂLENI

Katia Popova în Traviata

Cunoscută și apreciată de publicul nostru încă de la Festivalul tineretului și studenților de la București, din 1953, cînd a lăsat o frumoasă impresie, Katia Popova, artistă emerită din R. P. Bulgaria și laureată a premiului Gh. Dimitrov, a apărut din nou, pe scena primului nostru teatru liric, în Traviata de Verdi și Boema de Puccini. Avînd o bună tehnică și o voce caldă, catifelată, suficient de penetrantă, soprana Katia Popova a pus în valoare, în rolul Violetei, talentul său artistic în special în momentele lirice ale operei. Dacă în duetul cu Alfredo și cu deosebire în marea arie din primul act cîntăreața a vădit impurități în intonație și dificultăți în registrul acut, apoi de-a lungul operei ne-a mișcat prin inteligența muzicală, nuanțarea subtilă a expresiei și aderența psihologică la rol.

Și mai emoționant a interpretat Katia Popova pe Mimi din Boema în care și-a desfășurat din plin însușirile sale artistice, dovedind un intens temperament dramatic. De la duetul cu Rodolfo, din primul tablou, pînă la scena morții, artista ne-a înfățișat o veritabilă „boema", așa cum ne apare în romanul lui Henri Murger și în muzica lui Puccini, o Mimi dornică de a-și trăi viața dar nevoită să lupte cu nesiguranța zilei de mîine, mizeria și boala.

Cîntăreața a avut o realizare vocală de mare strălucire și e de menționat că a interpretat rolul în limba italiană.

Ambele spectacole s-au bucurat de conducerea experimentată a lui Jean Bobescu și de o bună distribuție. Astfel, în Traviata am reascultat pe : Valentin Teodorian, Elena Popa, Anahida Cherpician Gh. Iliescu, Jean Bănescu, Dumitru Brebenel și pe Octav Enigărescu, a cărui remarcabilă creație în Germont-tatăl, prin autenticul său stil verdian ne-a lăsat o puternică impresie.

În opera lui Puccini, alături de cunoscutul cuplu de „boemi" format din Mihai Arnăutu, Alex. Vîrgolici și Viorel Ban au mai cîntat Jean Bănescu și Constantin Gabor. Zoe Dragotescu a avut o apariție agreabilă, adecvată personajului Musetta. Relevăm excepționalele calități vocale și progresele scenice ale tînărului tenor Ion Buzea (Rodolfo) laureat al Festivalului și Concursului „George Enescu" din anul 1964, căruia îi prevedem o frumoasă evoluție. Cu toate acestea considerăm că glasul său nu e consolidat pe toată întinderea registrului acut (lucru ce s-a vădit în special în finalul tabloului I). Mai este de asemenea necesar să insiste în studierea „falsetului" (procedeu vocal ce a prezentat imperfecțiuni în duetul cu Mimi din actul III) și trecerea la vocea plină care e uneori supărătoare.

În unele momente acutele sale sînt într-adevăr strălucitoare, dar exagerarea lor denotă o înclinare către succesul facil în detrimentul clarei dicțiuni și frazării, lucru la care, credem, Ion Buzea ar trebui să reflecteze.

Maria Matyas în Faust

În cadrul schimburilor artistice (în timp ce baritonul Nicolae Herlea la New York, tenorul Ion Piso în Turcia, tenorii Cornel Stavru la Budapesta și Cornel Fînățeanu în U.R.S.S. obțineau remarcabile succese) s-au prezentat pe scena T.O.B. cîțiva valoroși artiști oaspeți, printre care și soprana Maria Matyas, artistă emerită a R. P. Ungaria, laureată a premiului Kossuth. Talentul muzical, vocea puternică și suplă, contrastele bine realizate dintre momentele lirice și cele dramatice, ca și prezența scenică expresivă au făcut ca, de la prima apariție, soprana să se bucure de o caldă apreciere. Subliniem valoroasa interpretare a baladei regelui din Thulé, aria bijuteriilor și duetul cu Faust. Am prețuit preocuparea artistei pentru fidelitatea față de partitură. In acest sens menționăm execuția baladei concomitent cu mînuirea vîrtelniței, ceea ce a dat posibilitate interpretei să diferențieze emoțional prin colorit, și frazare, povestirea (cînd lucrează), de recitativele în care, după încetarea lucrului, își reamintește întîlnirea cu Faust. De un dramatism impresionant au fost scenele din biserică și din temniță.

Conducerea orchestrei, de către Constantin Petrovici a rezolvat cu corectitudine și simț artistic, fragmentele simfonice propriu-zise (Introducerea, Intermezzi și Noaptea Walpurgiei).

Alături de Mihail Știrbei, neobositul interpret al lui Faust, Maria Săndulescu — prezentă aproape în întreg repertoriul T.O.B., și Mihail Arnăutu, care a interpretat excepțional scena morții lui Valentin, un progres substanțial a dovedit basul Nicolae Florei. Creația sa înfățișînd complexul personaj al lui Mefisto, în mod expresiv, prin calități vocale, mimică, gest și atitudine scenică, a fost deosebit de valoroasă. Relevăm totodată aportul calitativ al corului (aplaudat — pe bună dreptate — la „scenă deschisă").

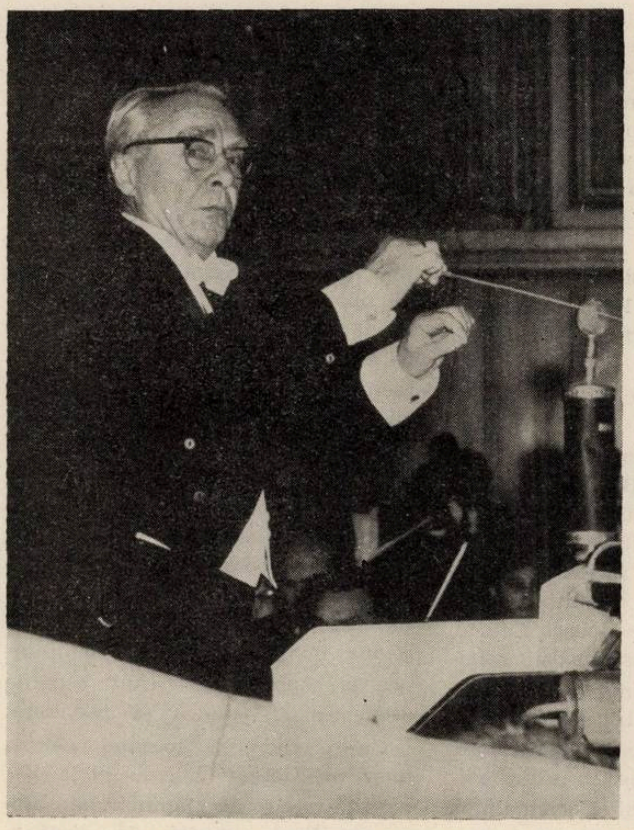
Fidelio, în reluare, cu dirijorul Gustav Koslik

Prezența dirijorului vienez Gustav Koslik la pupitrul T.O.B. care a imprimat în execuția operei Fidelio, în toate compartimentele (soliști, orchestră, cor), spiritul partiturii beethoveniene, ca și noua, clara și profunda viziune regizorală a lui Jean Rînzescu, inspiratele decoruri ale temniței (realizate de Ion Clopan), precum și apariția unor noi și tineri interpreți, pe lîngă cei consacrați, au ridicat reluarea operei Fidelio pe treapta unei adevărate premiere. Gustav Koslik, dirijor de operă și concerte simfonice, posedînd o adîn-

că cunoaștere a muzicii lui Beethoven a condus cu autoritate ansamblul, păstrînd cu deosebită grijă stilul clasic al lucrării și reliefînd în același timp cu o atenție minuțioasă detalii semnificative. Orchestra a răspuns nuanțat tuturor solicitărilor baghetei, relevîndu-se în special prin executarea impecabilă a uverturii „Leonora 3". Corul se remarcă nu numai prin nivelul tehnic (în ultimul timp în continuă ascensiune), prin omogenitatea vocilor, suplețe și dicțiune, dar mai cu seamă — prin forța expresivă scenică individuală și de masă. Executarea „corului deținuților" a fost de o valoare artistică deosebită. Impreună cu tînărul maestru de cor, Stelian Olariu, acest colectiv vocal merită cele mai calde elogii.

Toți interpreții, vădind strădania de a se debarasa, în acest spectacol, de obișnuita manieră a operelor italiene au reușit, în cea mai mare parte să transmită grandoarea și mesajul umanist al muzicii beethoveniene, exprimînd convingător lupta pentru dreptate, libertate și biruința iubirii.

Creații meritorii au realizat Maria Vologescu (Leonora Fidelio). Mihail Arnăutu (Pizzaro), și Lella Cincu (Marcelina) — care a avut unele inflexiuni în voce și exagerări în mișcarea scenică, nepotrivite stilului clasic), Viorel Ban (Rocco), Valentin Loghin (Don Fernando). Vom sublinia două debuturi în această operă: pe tenorul Cornel Rusu, care și-a apropiat corect rolul lui Jaquino și pe Cornel Stavru, în Florestan. Cornel Stavru a dovedit că poate birui cu succes și roluri cu o țesătură vocală preponderent înaltă. Scena din temniță și duetul cu Leonora au fost interpretate cu remarcabile calități vocale și o muzicalitate care au cucerit adeziunea publicului.



Salvatore Puma în Aida și Othello

Cu mare interes și nerăbdare a așteptat publicul bucureștean iubitor al muzicii de operă, pe tenorul italian Salvatore Puma.

La primul spectacol cu Aida, sala T.O.B. era plină pînă la refuz. Dar din păcate, chiar după ridicarea cortinei în tabloul I, o mare dezamăgire a cuprins pe auditori : tenorul Salvatore Puma, în rolul lui Radames, a cîntat celebra arie „Celeste Aida" aproape în întregime cu un semiton mai jos (dirijorul Anatol Kisadji și orchestra făceau eforturi vizibile pentru redresarea cîntărețului). În terțetul care a urmat (Aida, Amneris, Radames) ca și în tabloul II din templul lui Isis, vocea cîntărețului nu s-a redresat, iar în finalul acestui tablou, la o notă convenabilă tuturor tenorilor (sol acut), în duetul cu basul N. Florei (Ramfis) vocea sa de-abia s-a făcut auzită, și atunci sub ton. Ar fi nedrept să spunem că oaspetele nu are și calități : o voce de tenor *liric*, cu timbru plăcut în acut, potrivit mai cu seamă pentru săli cu acustică excepțională, pentru microfon și imprimări pe bandă

de magnetofon sau disc și un joc de scenă uneori bine îndrumat, dar aceste însușiri au fost umbrite de multe inegalități de emisie. Este bine cunoscut că rolurile lui Radames și Othello, necesită o voce de tenor *dramatic*. Pentru a corespunde cerințelor partiturii, Salvatore Puma, fiind tenor liric, își îngroașe vocea în grav și în mediu, detimbrînd-o și emițînd sunete lipsite de consistență. Puținele pasaje lirice au permis oaspetelui să-și desfășoare posibilitățile de nuanțare expresivă, uneori chiar cu strălucire în acut. În duetele cu Iago, cu Desdemona și în scena uciderii Desdemonei, forța de expresie vocală (datorită caracterului liric al vocii sale) a fost sub nivelul însușirilor sale actoricești.

Programarea unui număr mare de spectacole la Cluj și București majoritatea la interval de numai 24 de ore, nu constituie o circumstanță îndestulătoare, pentru a trece cu vederea nivelul vocal în care s-a prezentat cîntereții ci se poate vorbi de o deficiență serioasă, reală, independentă de împrejurări. Publicul a fost desamăgit, foarte mulți spectatori au părăsit sala înainte de sfîrșitul spectacolului.

Soprana Elena Dima Toroiman ne-a delectat cu vocea ei cuceritoare, realizînd o splendidă creație în Aida (în special în tabloul Nilului). De asemenea vom sublinia interpretările cunoscute și apreciate ale baritonului P. Ștefănescu-Goangă în Amonasro, Elena Cernei în Amneris, creația de maturitate artistică a Artei Florescu în Desdemona, finețea și subtilitatea lui Mihail Arnăutu în Jago (care a cîntat duetul cu Othello în limba italiană, dînd minunatei pagini verdiene strălucirea autentică). Corul a avut o execuție optimă în Aida dar a prezentat unele impurități și decalaje în Othello. În Aida orchestra, sub conducerea lui Anatol Kisadji (Cluj), a sunat bine dozat și colorat, sudîndu-se omogen cu ansamblul vocal, mai cu seamă în grandiosul final al actului II. În Othello a dirijat Cornel Trăilescu care, deplin stăpîn pe partiură, a impulsionat întreaga desfășurare a spectacolului. Dacă semnalele alămurilor de la sosirea ambasadorului venețian au sunat șovăielnic, în tabloul final al operei (Cîntecul salciei și Ave Maria) corzile ne-au emoționat ca într-o aleasă interpretare de muzică de cameră.

AL. COLFESCU

De peste hotare

În cadrul „zilelor muzicale socialiste", care au avut loc la Dresda (R.D.G.) în octombrie 1964, a fost prezentată „Cantata pentru Pace" de compozitorul romîn Fr. Xav. Dressler. Sub bagheta autorului, și-au dat concursul Gerda Röder-Radajewski, soprană, Annelies Burmeister mezzosoprană, corul mare al Radiodifuziunii din Berlin și orchestra „Phillarmonia" din Dresda. Lucrarea a fost viu aplaudată de către public. Ziarele au consacrat cronici ample concertului. Astfel, putem citi în „Sachsisches Tageblatt" din 6.XI.1964... „Este o lucrare epică, descriptivă, remarcîndu-se prin grija pentru detalii care însă sînt bine închegate. Totul se prezintă sub forma unui poem sonor realist, care în unele locuri atinge granițele naturalismului. Deosebit de reușite sînt părțile corale ce trădează pe practicianul în domeniul „corului". Muzica, considerată în ansamblu, este sinceră și uman simțită". Ziarul „Neue Zeit" își începe cronica dedicată concertului după cum urmează: „Datorită unui emoționant concert coral al filarmonicii din Dresda am făcut cunoștință cu amplu conceputa „Cantată pentru Pace" de Fr. Xav. Dressler (Romînia); un imn de pace zguduitor cu caracter popular. Impresionante sînt corurile în care este exprimată acuzarea precum și interludiile orchestrale".

Cronici favorabile la adresa compozitorului au publicat și ziarele „Die Union" (22.X.1964) și „Sächsische Neueste Nachrichten" (24.X. 1964).

Fr. Xav. Dressler a susținut și un recital de orgă în orașul Gotha, interpretînd lucrări de Frescobaldi, Pachelbel, Bach, Reger și Enescu. Ziarul „Thüringer Landeszeitung" din 28.X.1964, scrie între altele despre acest recital: „Încheierea programului a constituit o prelucrare a toccatei de George Enescu, primul care a adus muzicii romînești prețuirea internațională și care, din păcate, la noi nu este suficient de cunoscut. Transcripția a lăsat să se intrevadă trăsăturile tipice ale scriiturii originalului, caracteristică pentru maestrul romîn. Lucrarea a fost interpretată de Dressler cu clarviziune, multă înțelegere și o tehnică sigură". „De la Frescobaldi la Enescu" este titlul unei cronici apărute în alt ziar din care redăm: „Dressler aparține generației mai în vîrstă care se simte strîns legată de tradiție... și ale cărui caracteristici interpretative principale sînt: respect față de opera de artă și fidelitate absolută față de opera muzicală. Astfel, el este interpretul ideal pentru lucrări monumentale destinate orgii, care suportă mai puțin o concepție subiectivă. Acest lucru am putut constata în piesele interpretate în cadrul recitalului, dar mai ales în „Preludiul și fuga" în do minor și în coralele de Bach, unde Dressler, renunțînd la o registrație artificială, a lăsat să răsune regina instrumentelor în plenitudinea ei sonoră. Remarcabil este de asemenea și tehnica sa pedalieră.

Cu prelucrarea toccatei pentru pian de George Enescu el a demonstrat cît de familiarizat este cu specificul muzicii de orgă..."

Din sumarul revistei muzica pe anul 1964

I. ARTICOLE EDITORIALE

* * * Centenarul învățământului superior artistic — festivități dedicate evenimentului, *12*, 3.

DUMITRESCU, ION — Pe treptele înalte ale culturii noastre muzicale, *8*, 1.

DUMITRESCU, ION — Un eveniment de seamă al vieții muzicale românești și internaționale, *11*, 1.

GIULEANU, VICTOR — Conservatorul din București la jubileul de un veac, *11*, 4.

II. *DISCUȚII — STUDII*

BARBU, MIA — Mai multă răspundere în interpretarea cîntecului popular, *2*, 42.

BĂLAN, GEORGE — Concepții despre muzică în antichitate, *3*, 37.

BENTOIU, PASCAL — Accesibilitatea în muzică, *1*, 3.

BENTOIU, PASCAL — Trăsături ale armoniei în muzica populară (încheiere), *5—6*, 46.

BERGER, WILHELM — Observații asupra caracterelor sonanței, *10*, 22.

BERGER, WILHELM — Armonia — posibilități și limite, *7*, 27.

BRATU, THEODOR — Unele probleme ale muzicii vocal-simfonice, *10*, 19.

CERNOVODEANU, MARIA — Probleme actuale ale pedagogiei pianului, *10*, 36.

CHIRIAC, MIRCEA și COSMA, OCTAVIAN — Tradiție și actualitate în operă, balet și operetă, *8*, 19.

CHIRESCU, D. IOAN — Cîntecul de masă și muzica corală, *8*, 28.

CIORTEA, TUDOR și DRĂGOI, SABIN — Originalitate și măiestrie în muzica simfonică și concertantă, *8*, 12.

CIORTEA, VERA-PROCA — Un domeniu artistic demn de atenție : coreologia *4*, 32.

CIOBANU, GHEORGHE — R. GHIRCOIAȘIU : „Contribuții la istoria muzicii românești", *2*, 34.

CONSTANTINESCU, GRIGORE și FIRCA, GHEORGHE — Concertul instrumental și izvoarele inspirației populare, *5—6*, 4.

COSMA, OCTAVIAN — Moștenirea enesciană : Asupra unui leit-motiv din „Oedip", *3*, 24.

COSMA, VIOREL și PROFETA, LAURENȚIU — Cultura muzicală în lume în 1964, *8*, 46.

CUMPĂTĂ, ȘTEFANIA și CUMPĂTĂ, DAN — Dezvoltarea interesului în predarea pianului, *3*, 43.

FIRCA, GHEORGHE — Însemnări cu privire la tonal și modal, *2*, 28.

FIRCA, LILIANA — Tendințe noi în dezvoltarea tipului clasic al concertului instrumental, *5—6*, 7.

GEORGESCU, LISETTE — Stil și expresie în interpretarea liedului romînesc, *9*, 39.

GHECIU, RADU și BRUMARU, ADA — Arta interpretativă, *8*, 40.

GHENEA, CRISTIAN — Date cu privire la activitatea breslelor, *2*, 39.

GLODEANU, LIVIU — Cîteva caracteristici ale concertului instrumental contemporan, *5—6*, 6.

GRIGORIU, TEODOR și AUREL, STROE — Muzica de cameră și contemporaneitatea, *8*, 16.

HERLEA, NICOLAE — Gînduri despre prezent și viitor, *8*, 15.

HOFFMAN, ALFRED — Interpreții și muzica romînească, *1*, 5.

JARDA, TUDOR — Tema contemporană în creația de operă, *10*, 18.

MOISSIU, RUXANDRA — Elemente folclorice în „Oedip" ?, *4*, 22.

NANU, TRAIAN — Oedip.

PASCU, GEORGE — Dialectica generalului și particularului în evoluția formelor muzicale, *12*, 16.

POPESCU, PAUL — Cîteva opinii de interpret despre muzica lui Ion Dumitrescu, 7, 22.

PETRESCU, EMILIA — Probleme ale muzicii cu text, *10*, 20.

RADU, IOANA — Împlinirea unei vechi dorințe, *8*, 31.

RAȚIU, ADRIAN — Muzica și educația estetică a maselor, *2*, 12.

TĂNĂSESCU, DRAGOȘ — Dinu Lipatti, critic muzical și pedagog, *12*, 23.

TOMESCU, VASILE — Profiluri de creatori ; Paul Constantinescu, *2*, 1.

TOMESCU, VASILE — Muzicologia, *8*, 36.

VARGA, OVIDIU — Gîndirea filozofică și estetica lui George Enescu, *12*, 6.

III. *CREAȚIA MUZICALĂ ROMÎNEASCĂ*

BĂRGĂUANU, GRIGORE — Dinu Lipatti compozitor, *5—6*, 72.

BĂRGĂUANU, GRIGORE — Dinu Lipatti interpret, *1*, 12.

BENTOIU, PASCAL — Mihail Jora, 7, 1.

BERGER, WILHELM și COSTINESCU, GHEORGHE — Poemul „Vox Maris", *9*, 19.

BERGER, WILHELM, — Concertul pentru vioară și orchestră de Pascal Bentoiu, *2*, 14.

BRATU, THEODOR — Opereta „Anton Pann" de Alfred Mendelsohn, *3*, 20.

BRUMARU, ADA — Recital de lieduri românești, *10*, 9.

BUGHICI, DUMITRU — Sonata pentru pian în fa diez minor de George Enescu, *5—6*, 40.

BUGHICI, DUMITRU — Sonata II pentru violoncel și pian de George Enescu, *9*, 33.

CHIRESCU, ION — D. G. Kiriac, *4*, 3.

CIOBANU, GHEORGHE — Ion Dumitrescu, 7, 13.

CĂPLESCU, RADU — O nouă contribuție la cunoașterea lui George Enescu, *9*, 15.

CODREANU, PETRE — Concertul inaugural la Festivalul „George Enescu", *10*, 7.

CONSTANTINESCU, GRIGORE — Sonata pentru violină solo și Wilhelm Berger, *5—6*, 34.

DONCEANU, FELICIA — Liedurile românești din repertoriul celui de al III-lea Concurs Internațional „George Enescu", *4*, 19.

DRAGA, GEORGE — Șantier de creație : Opereta, *2*, 45.

DRAGA, GEORGE — „Monumentum" de A. Stroe *5—6*, 37.

FIRCA, GHEORGHE — „Vox Maris" în primă audiție, *10*, 8.

FIRCA, LILIANA și ALDULESCU, RADU — Muzică simfonică romînească, *1*, 33.

GHIRCOIAȘIU, ROMEO — Antonin Ciolan, *4*, 11

MANOLIU, GEORGE — Privind astăzi concepția și arta interpretativă a lui Enescu, *9*, 8.

ODĂGESCU, IRINA — Baletul „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac, *4*, 13.

PAROCESCU, NICOLAE — Opera „Motanul încălțat" de Cornel Trăilescu, 7, 23.

POPOVICI, DORU și B. D. — Muzică corală romînească, *11*, 37.

PORFETYE, ANDREI — Simfonia I de Doru Popovici, *2*, 17.

PORFETYE, ANDREI — Simfonietta II de Dumitru Bughici, *2*, 20.

PORFETYIE ANDREI — Tudor Ciortea, *5—6*, 19.

PRICOPE, EUGEN — Marțian Negrea, *4*, 5.

RĂDULESCU, NICOLAE — Profiluri de creatori ; Drăgoi Sabin, *3*, 12.

IV. *CULTURĂ MUZICALĂ*

ALESSANDRESCU, EMILIA — GUȚIANU — Nunta lui Figaro, *11*, 20 ; Pelléas et Mélisande, *11*, 21.

ANDRLOVA, MARCELA — 110 ani de la nașterea lui Janacek, *12*, 38.

BĂLAN, TH. — Monografia Elena Teodorini, *3*, 47.

BĂRGĂUANU, GRIGORE — Concursul de pian (al III-lea Festival George Enescu) *11*, 15.

BRUMARU, ADA, — Concertul laureaților, (al III-lea Festival George Enescu), *11*, 17.

BRUMARU, ADA — Bărbierul din Sevilla, *11*, 22.
BRAȘOVEANU, D — Recitaluri la conservator, *12*, 41.
BRATU, THEODOR — Glasul Aurorii, *4* (planșă).
BUGHICI, DUMITRU — Puncte de vedere, *3*, 48.
CÎRJAN, CONSTANTIN — Rudolf Steiner, *4*, 34.
CIORTEA, TUDOR — Theodor Rogalski, *2*, 23.
CIOBANU, GHEORGHE — Cîteva manuscrise bizantine, *5—6*, 57.
CIOBANU, GHEORGHE și GHENEA CRISTIAN — Un creator de muzică la începutul sec. XVI, *5—6*, 60.
CODREANU, PETRE — Cornelia Bronzetti, *3*, 46.
CODREANU, PETRE — Primăvara la Praga, ,7 39.
CODREANU, PETRE — Zubin Mehta ; André Cluytens, *11*, 33.
COLFESCU, AL — Muzica la Televiziune, *5—6*, 92.
COLFESCU, AL — Boris Godunov, *11*, 23.
COLFESCU, AL — Basul Nicolai Gheaurov, *9*, 46.
CONSTANTINESCU, GRIGORE — John Pirtchard, *11*, 34.
CONSTANTINESCU, GRIGORE — Concert comemorativ, „Rhchard Strauss", *7*, *38*.
COZMEI, MIHAI și VÎNĂTORU, SORIN — Iași, *5—6*, 29.
COSMA, OCTAVIAN și EFTIMESCU, FLORIN — Toamna varșoviană 1963, *1*, 29.
COSMA, VIOREL — O reprezentantă a școlii noastre pianistice din trecut, 7, 43.
COSMA, VIOREL — 25 de ani de la moartea lui Gheorghe Folescu, *12*, 29.
CRISTIAN, VASILE — Hans Pischner — Lajos Liebner, *11*, 32.
CRISTIAN, VASILE — Interviu cu : A. F. Marescotti, *11*, 43 ; Magda Tagliafero, *11*, 43 ; André D'Arcor, *11*, 44 ; Marc Pincherle, *11*, 45 ; Franz Walter, *11*, 45 ; Fritz Ehriers, *11*, 46.
DANIELEVICI, L. — Dmitri Kabalevski la 60 de ani, *12*, 35.
DERIEȚEANU, GEORGE — Corul Oberlin (S.U.A.), *5—6*, 90.
DONOSE, VASILE — Succesul orchestrei Radioteleviziunii în R. P. Ungară, *12*, 32.
DRAGEA, EMIL — Cluj, *12*, 46.
DRÎMBA, OVID — Al șaselea festival republical al școlilor de muzică, *4*, 35.
DUMITRESCU ION — Un artist de seamă al epocii noastre, *9*, 5.
DUMITRESCU, MARIANA — Gînduri despre poezia lui Eminescu și muzica românească, *5—6*, 45.
ELIAN, EDGAR — Interviu cu : Mark Reizen, *11*, 40 ; André Cluytens, *11*, 41 ; Dmitri Țiganov, *11*, 42 ; Mitsukuri Shukichi, *11*, 44 ; Jurii Nikolaevici Grigorovici, *11*, 47.
ELIAN, E — Aldo Protti, *4*, 43.
FIRCA, GHEORGHE — Gaspar Cassado, *11*, 26.
FIRCA, GHEORGHE — Opera „Isteața" de Carl Orff, 7, 47.
FIRCA, GHEORGHE — Poeții renașterii franceze și muzica inspirată de ei ; Corul coloniei romîne din Viena la București, *1*, Cop. III.
FIRCA, LILIANA — Recitalul studenților institutelor pedagogice, *4*, 42.
FIRCA, LILIANA — Muzică de cameră, *11*, 32.
FROST, ANA — Muzica în „Tribuna", *5—6*, 55.
GEORGESCU, GEORGE — Un mare muzician al timpului nostru, *9*, 1.
GEORGESCU, SMARANDA — Seri de operă la conservator, *12*, 40.
GEORGESCU, SILVIAN — Galați, *12*, 47.
GHEORGHIU, VALENTIN — Arthur Rubinstein, *11*, 31.
GIURCĂ, VICTORIA — Formația de violoniști a Teatrului Mare din Moscova, *9*, 46.
GHIRCOIAȘIU, ROMEO — Richard Strauss, 7, 35.
GHENEA, C. C. — Creații muzicale în veacurile trecute, *5—6*, 62.
GHECIU, DIAMANDI — Giuseppe Verdi, — 100 ani de la naștere, *1*, 21.
GHECIU, RADU — Romeo Alexandrescu : Debussy, *4*, 47.
HERȚEA, I — Disc de muzică populară romînească în S.U.A., *4*, 45.
HOFFMAN, ALFRED — Ayhan Baran, Kim Borg, *11*, 24.
IONESCU, CONSTANTIN — VOVU — Mircea Criescu — Maria Gherogeorge ; Yacko Yamane — Iosif Conta, *3*, 45.
IONESCU, C. — VOVU — Henrietta Mirvis, *4*, 45.
JEREA, HILDA — Monique Haas — C. Bugeanu, Dan Iordăchescu, W. Mc. Alpin, *11*, 28 ; John Ogdon, *11*, 28 ; John Ogdon — Mircea Basarab, *11*, 29 ; LiMin-Cean — Mircea Cristescu, *11*, *30*.
LEAHU, ALEXANDRU — Schura Cherkaski, 7, 46.
* * * — Laureații concursului la al III-lea Festival G. Enescu, *11*, 36.
MANOLIU, GEORGE — Henryk Szeryng, *10*, 11.
MANOLIU, GEORGE — Cristian Ferras, 7, 45.
MANU, EMIL — Tudor Arghezi și muzica, *10*, 47.
MARINESCU, EMIL — Nicola Nicolov, *5—6*, 91.
NICOARĂ, MIRCEA și DRAGA GEORGE — Oradea, *5—6*, 95.
PANDELESCU, J. V. — Herbert von Karajan, Filarmonica din Viena, *11*, 35.
PANDELESCU, I. V. — Al doilea festival de muzică ușoară-Mamaia, *9*, 42.
PANDELESCU, J. V. — Orchestra Radioteleviziunii Ungare, 7, 45.
PANDELESCU, J. V. — George Georgescu — Sviatoslav Richter, în Brahms, *5—6*, *88*.
P.J.V. — Nicolae Herlea, *1*, 40.
PAROCESCU, NICOLAE — Din viața muzicală, sovietică, *2*, 47.
PETRESCU, DINU — Concerte simfonice la conservator, *12*, 42.
PINTER, LAJOS — Săptămînile muzicale ale Budapestei, *12*, 34.
PORFETYE A — Ștefan Ruha — Paul Popescu, *11*, 26.
PORFETYE ANDREI — „Flautul fermecat" la T.O.B. 7, Cop. III.
PORFETYE ANDREI — Paul Hindemith, *3*, 31.
POP, RODICA — OANA, — „Alexandru Flechtenmacher", *10*, Cop. III.
POPESCU, PAUL — Festival Edinburgh, *11*, 48.
POPOVICI, DORU — Ion Vidu : Despre scriitura corală, *2*, 24.
POPESCU, V. — DEVESELU — Clasa de operă a conservatorului, *4*, 38.
PROCA, VERA — Conf. Internațională a C.I.M.P., *2* Cop. III.
RĂDULESCU, NICOLAE — Victor Bikerich, *10*, Cop. III.
STROESCU, CONSTANTIN — Concursul de canto, (al III-lea festival George Enescu), *11*, 11.
SUCIU, ELISABETA — Activitatea școlilor medii și profesionale, *5—6*, *91*.
ȘUMSKI, ALEXANDRU — Instantaneu muzical elvețian, *12*, 36.
TEODORESCU, ALEXANDRU — Concursul de vioară (al III-lea festival), *11*, 13.
TOMESCU, VASILE — Zile festive berlineze, *1*, 27.
URSEANU, TILDE — Talent și măiestrie, *11*, 25.
VARGA, OVIDIU — Date noi cu privire la creația lui Mozart, *10*, 29.
VULCU, SORIN — Lieduri, *9*, 44.

V. *DIN ACTIVITATEA MUZICALĂ DE MASĂ*

DERIEȚEANU, GEORGE — Marea sărbătoare a cîntecului și jocului, *10*, 13.
GEORGESCU, SILVIAN — În perspectiva noului an la Universitatea populară, *10*, 46.
NAGHIU, E. — Centenarul Liceului din Năsăud, *4*, 34.
PANDELESCU, J. V. — Premiul I la Festivalul artistic de la Cairo, *3*, Cop. III.
RĂSVAN C — Concursul pe țară al Ansamblurilor artistice studențești, *4*, 48.
RĂSVAN, C — Orchestră de cameră a tineretului, *3*, 46.
VICOL, D. IOAN — În ajutorul activității artistice de mase, dirijorul, *5—6*, 52.

Prezențe românești

Sub titlul „Punctul culminant: Simfonia „Mathis Der Maler", al treilea concert simfonic sub conducerea lui *Paul Popescu*, București, — un eveniment", criticul Friedrich Peter Rochow scrie, între altele urmatoarele în ziarul „Neuer Weg — Magdeburg din 17.XI.1964:

Dominînd situația, dirijorul Paul Popescu și-a creat simfonia foarte plastic, în parte reținut, în parte exuberant, colaborînd în permanență cu muzicienii care-l urmăreau cu dăruire, realizînd o puternică intensitate dramatică.

Sîntem de părere că acest final de concert a reprezentat o minunată cinstire la Magdeburg a dăruitului muzician Paul Hindemith, care a decedat în anul 1963. Poate că a trebuit să slujească și ca stimulent pentru ca să se ia în studiu opera aceasta și să fie înscrisă în repertoriul scenelor municipale.

Seara aceasta, bogată în evenimente, a început cu un concert pentru orchestră de Doru Popovici, un compatriot și prieten de studii al dirijorului. Opera aceasta, în trei mișcări, a fost scrisă în 1960. Ea este pe de-a-ntregul sub semnul succesiunii marelui George Enescu, a lui Béla Bartók și Alban Berg. Tema e constituită dintr-o melodie cromatică, apoi compozitorul utilizează ritmul asimetric, caracteristic pentru muzica românească, folosind un bogat folclor, pe care îl stilizează.

Paul Popescu a fost interpretul potrivit al acestei lucrări, cu care este familiarizat încă de la crearea ei. El știe să înlănțuie cu finețe și să facă eficientă delicatețea sonoră, năzuință în care a găsit un sprijin remarcabil în orchestra municipală.

Un eveniment a fost, de asemenea interpretarea simfoniei în sol minor (KV 550) a lui Mozart. Aici s-a simțit limpede, cît de mult a fost influențat dirijorul Paul Popescu datorită studiilor sale de la Viena, de atmosfera muzicală a acestei țări și de experiența Salzburg-ului.

Popescu recrează cu sensibilitate muzicală, această operă bogată în lupte cu destinul și înlănțuiri tragice. El știe să facă să răsune un piano fermecător și știe să redea cu energie și izbucnirea sălbatecă. A fost un Mozart cum își dorește oricine.

Și dirijorul și orchestra au avut o meritată primire călduroasă. Forța sa creatoare, foarte rafinată, reținută și spirituală, a fost convingătoare și a acționat și asupra muzicienilor. Și compozitorul poate fi mulțumit de acest succes încurajator".

J.-V. P.

Emisiuni de timbre românești cu teme muzicale

Fără să atingă consecvența și intensitatea unei pasiuni filatelice chiar numai foiletarea unui catalog de timbre poștale îți prezintă o adevărată istorie a patriei. În cei douăzeci de ani de la Eliberare s-au emis timbre diverse, legate de aniversări și evenimente sau destinate popularizării frumuseților și monumentelor patriei.

Literatura, artele plastice, muzica, științele, tehnica, toate sectoarele culturii sînt reprezentate copios în acest bilanț grafic deosebit de important — vorbesc nu atît de latura filatelică cît de propaganda pe care un timbru poștal frumos o face peste hotare.

Emisiunile cu teme muzicale sînt destul de numeroase; între 1946—1964 putem înregistra zece emisiuni, în majoritate dedicate marilor aniversări culturale propuse de Consiliul Mondial al Păcii: *Glinka* (albastru închis, o singură valoare, 1958), *Händel* (maron deschis, o singură valoare, 1959), *Chopin* (maron deschis, o singură valoare, 1960), *Verdi* (roșu-cărămiziu și gri, o singură valoare, 1963).

Cele mai valoroase emisiuni privesc muzica românească și în special sînt dedicate lui George Enescu.

În 1946, la cea de a XXV-a aniversare a *Filarmonicii*, s-au emis 7 valori (albastru, carmin, albastru-deschis, violet, orange, roșu, albastru-închis) și o coliță. Pe coliță apar primele măsuri din *Rapsodia Română* a lui Enescu, un medalion figurînd Ateneul Republicii Populare Române și un portret al lui George Enescu.

La împlinirea a 75 de ani de la nașterea lui Enescu (1956) au apărut două valori (albastru și bruncarmin) figurînd: portretul compozitorului și o stampă: Enescu-copil cu vioara.

În 1961, într-o emisiune închinată sculpturii românești contemporane, pe un fond maron deschis, este prezentat bustul lui George Enescu de Gh. Anghel.

Alte emisiuni privesc pe Ciprian Porumbescu (o singură valoare, violet-purpuriu, 1953) și Săptămîna muzicii românești, 1951 (trei valori, albastru, maron, liliachiu, figurînd o sală de concert, o vinietă muzicală și un cor).

Prin concepție și prin execuția tehnografică aceste emisiuni sînt un omagiu adus creației muzicale universale și românești și constituie, așa cum spuneam, un capitol de istorie culturală a celor douăzeci de ani de realizări.

EMIL MANU

Citiți revista MUZICA

Costul abonamentului este de lei 84 anual, 42 lei pe șase luni și 21 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L. la Librării și la magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de lei 7.

Rugăm abonații care au achitat contravaloarea abonamentelor pe vechiul preț să depună diferențele de lei 24 anual, lei 12 semestrial și lei 6 trimestrial, la aceeași casierie sau oficiu, unde au făcut abonamentul inițial.

Telefon: 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 24, raion 16 Februarie.

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Cuprinsul

Pag.

Satisfac oare programele de concert exigenţele publicului ? 1

Muzica uşoară şi dezideratele actuale 4

Cenaclul Secţiei simfonice 7

NOI CREAŢII

George Draga
Simfonia a II-a de Wilhelm Berger 8

Cantata a II-a de Ştefan Niculescu 11

Nicolae Parocescu
Opera „Prometeu" de Doru Popovici 13

George Derieţeanu
Noi piese corale 20

DIN COMUNICĂRILE SESIUNII ŞTIINŢIFICE A CONSERVATORULUI „CIPRIAN PORUMBESCU"

Alfred Mendelsohn
Agogica — trăsătură de unire între interpretarea şi creaţia muzicală 22

PAGINI DIN ISTORIA MUZICII

Octavian Lazăr Cosma
Antioh Cantemir şi muzica epocii sale 39

CONCERT—SPECTACOLE

A. Porfetye
Două opere în sala de concert 43

V. Pop Băleni
Recviem de război de Benjamin Britten 43

Al. Colfescu
Katia Popova în Traviata 45

Maria Matyas în Faust 46

Fidelio, în reluare, cu dirijorul Gustav Koslik 46

Salvatore Puma în Aida şi Othello 47

★

De peste hotare

Din sumarul revistei MUZICA pe anul 1964 (planşă) 48

Pe coperta a II-a :

Note

Pe coperta a III-a :

Prezenţe romîneşti (J.—V.P.)

Emisiuni de timpre romîneşti cu teme muzicale (Emil Manu)

I. P. I. — c. 207

Sommaire

Pag.

Essai critique sur les programmes des concerts et les exigences du public 1

La musique légère et les désiderata actuelles . . 4

Le cénacle de musique symphonique . . . 7

LA CRÉATION NOUVELLE

George Draga
La II-ème Symphonie de Wilhelm Berger . . 8

La II-ème Cantate de Ştefan Niculescu . . . 11

Nicolae Parocescu
L'opéra Promethée de Doru Popovici . . . 13

George Derieţeanu
Nouvelles pièces chorales 20

LES TRAVAUX DE LA SESSION SCIENTIFIQUE DU CONSERVATOIRE „CIPRIAN PORUMBESCU" DE BUCAREST

Alfred Mendelsohn
L'agogique — trait d'union entre l'interprétation et la création musicale 22

PAGES D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Octavian Lazăr Cosma
Antioh Cantemir et la musique de son époque . . 39

CONCERTS—SPECTACLES

Andrei Porfetye
Deux opéras dans la salle de concert . . 43

V. Pop-Băleni
„War-requiem" de Benjamin Britten . . . 43

Al. Colfescu
Katia Popova dans „Traviata" 45

Maria Matyas dans „Faust" 46

La reprise de „Fidelio" sous la direction de Gustav Koslik 46

Salvatore Puma dans „Aida" et „Othello" . . 47

La musique à l'étranger 48

Le sommaire de la „Muzica" (1964)

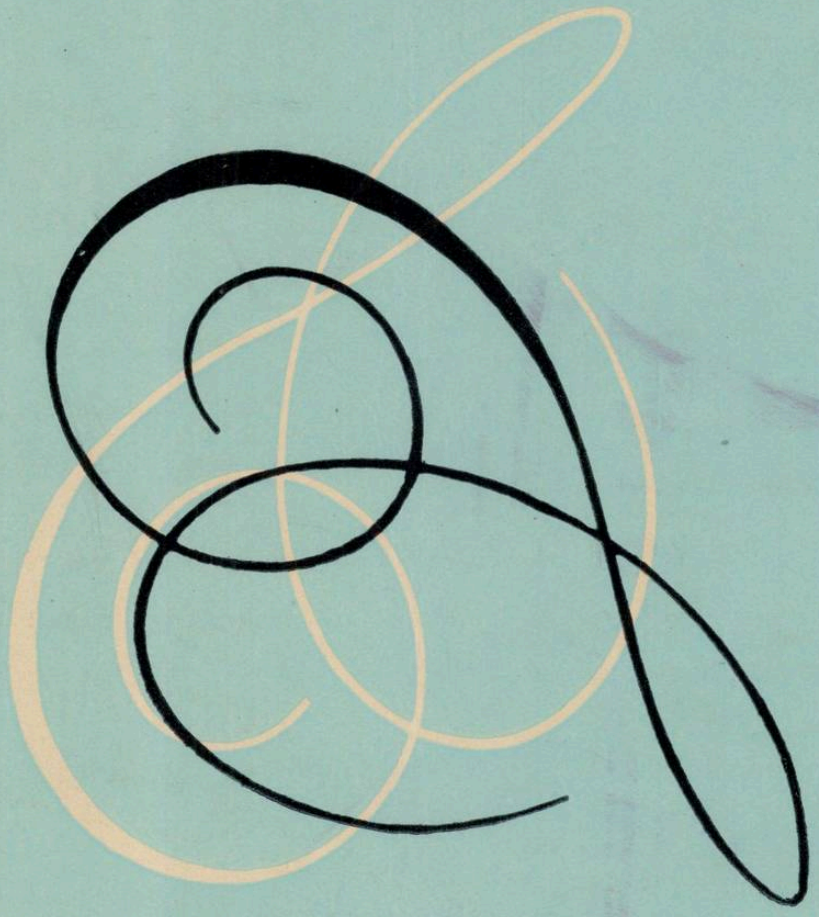
Notes — informations etc.

La Philatélie : L'émission de timbres-postes avec des textes musicaux (Emil Manu)

24.164

LEI 7

Biblicteca craș
S I BI U



BIBLIOTECA CENTR.
SIBIU

muzica

FEBRUARIE
1965

2

REVISTA
UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN R P R SI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURA
SI ARTA

Tipărituri apărute în Editura muzicală

MUZICĂ SIMFONICĂ

MIHAIL GH. ANDRICU, Simfonia VI — lei 23
PAUL JELESCU, Suită simfonică pe teme dobrogene — lei 30
ALEXANDRU PAŞCANU, Marea Neagră — poem simfonic — lei 30

MUZICĂ DE CAMERĂ

WILHELM BERGER, Sonata pentru violă şi violoncel — lei 10
DUMITRU BUGHICI, Suită în stil romînesc op. 1 pentru vioară şi pian — lei 11
MIRCEA ISTRATE, Sonata pentru oboi şi pian — lei 13
TIBERIU OLAH, Sonata pentru clarinet solo — lei 5

CORURI

LIVIU IONESCU, Coruri — lei 8
HILDA JEREA. Ramuri înflorite. Cîntece pentru cor de copii şi pian — lei 5

MUZICĂ UŞOARĂ

FLORENTIN DELMAR, Melodii alese — lei 14
GEORGE GRIGORIU — TEMISTOCLE POPA, Melodii alese — lei 12
MIŞU IANCU, Melodii alese — lei 12
ANATOL ALBIN, Trompetistul îndrăgostit (trompetă şi pian) — lei 3
GEORGE GRIGORIU, Poiana soarelui, Versuri de Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu — lei 2
TEMISTOCLE POPA, Cei care se iubesc, Versuri de Radu Stănescu — lei 2
ELLY ROMAN, Reverie de iarnă (Trebuia... trebuia), Versuri de Maria Banuş — lei 2
RADU ŞERBAN, Nici nu ştii, Versuri de de Constantin Cîrjan — lei 3
THEODOR SIBICEANU, Reverie de toamnă (vioară şi pian) — lei 3
VASILE VESELOVSKI, Truli-luli-la, Versuri de Eugen Mirea — lei 3
ADALBERT WINKLER, Cît aş vrea, Versuri de Angel Grigoriu şi Romeo Iorgulescu — lei 3

LUCRĂRI DIDACTICE

Pian

JOHANN SEBASTIAN BACH, Album pentru Anna Magdalena Bach — ed. a IV-a — lei 11
ALMA CORNEA-IONESCU, Metodă de pian — ed. a III-a — lei 28
MIHAIL JORA, Poze şi pozne — caiet I-II-III
caiet I — lei 13
caiet II — lei 13
caiet III — lei 13
L. NACHMAN, 12 Preludii pentru pian (Amintiri din Doftana) — lei 13

Vioară

I. GEANTĂ — G. MANOLIU, Manual de vioară — vol. III — lei 30
ROBERT KLENCK, Studiul gamelor la vioară — lei 15
R. KREUTZER, 42 Studii pentru violină — ed. a III-a — lei 30
J. F. MAZAS, Studii pentru vioară op. 36 — ed. a III-a — lei 32

Violoncel

G. IAROSEVICI, Manual de violoncel — vol. II — lei 30

Flaut

DUMITRU POP, Metodă de flaut — lei 30

Solfegii

ION DUMITRESCU, 120 Solfegii de grad superior — vol. I ed. a III-a — lei 18

Muzicologie

ROMEO ALEXANDRESCU, Maurice Ravel — lei 10
RADU GHECIU, De Falla — lei 7
J. Ma CORREDOR, De vorbă cu Pablo Casals — ed. a II-a — lei 12

Aceste lucrări precum şi alte tipărituri (muzică simfonică, de cameră, muzică de mase, muzică uşoară, muzicologie, lucrări didactice etc.), instrumente şi aparate muzicale, accesorii, discuri (muzică simfonică, uşoară, populară) etc. se pot cumpăra de la magazinele „Muzica" din :

BUCUREŞTI — Calea Victoriei 41—43,
BRAŞOV — str. Republicii 40,
CONSTANŢA — B-dul Tomis 35,
CLUJ — Piaţa Libertăţii 10,
IAŞI — str. Alex. Lăpuşneanu 15,
TIMIŞOARA — str. Alba-Iulia 1.

Plata se face cu numerar, virament sau contra ramburs.

muzica

ANUL XV Nr. 2 FEBRUARIE 1965

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Cuprinsul

Pag.

Tipărituri apărute în Editura muzicală (coperta II)

PE TEME DE CREAŢIE

Wilhelm Berger
Aspecte caracteristice ale sonatei romîneşti contemporane 2

PROFILURI

Teodor Bratu
Ioan D. Chirescu 8

DE PESTE HOTARE

Vasile Tomescu
Un festival şi ecourile sale „Toamna la Varşovia" — 1964 14

Hilda Jerea
Însemnări muzicale din Paris 20

H.-P. M.
Zile festive berlineze 25

DIN COMUNICĂRILE SESIUNII ŞTIINŢIFICE A CONSERVATORULUI „CIPRIAN PORUMBESCU"

Prof. Ionel Geantă
Probleme actuale ale studiului viorii 27

Conf. Romeo Ghircoiaşiu
Scurt istoric al învăţămîntului muzical din Cluj 33

CONCERTE-SPECTACOLE

PRIME AUDIŢII

J.-V. Pandelescu
Concertul pentru orchestră de Marţian Negrea 38

Grigore Constantinescu
Muzică franceză 38
Şase schiţe pentru orchestră de A. Mendelsohn 39
Stravinski — Schönberg 39

★

Florin Staicu
Cvartetul Prokofiev 40

N. Rădulescu
Ansamblul artistic naţional din R. P. Chineză 40

George Derieţeanu
Corul Radioteleviziunii din Belgrad 41

Myriam Marbe
Orchestra simfonică a Radioteleviziunii 43

OASPEŢI LA T.O.B.

Al. Colfescu
Lucia di Lammermoor cu Suna Korad 44
Hajo Müller în Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg 44
Dirijorul Ernst Märzendorfer 45

DIN ŢARĂ

Dan Voiculescu
Cluj 45

Ana Frost
Sibiu 46

★

V. Pop Băleni
George Niculescu — Basu (1882—1964) 47

C. Răsvan
Activitatea artistică de amatori (coperta III)

Coperta I: George Mihail

Sommaire

Page.

Matériaux publiés par les Editions de Musique

PROBLÈMES DE CRÉATION MUSICALE

Wilhelm Berger
Les aspects caractéristiques de la sonate roumaine contemporaine 2

PORTRAITS

Theodor Bratu
Ioan D. Chirescu 8

A L'ÉTRANGER

Vasile Tomescu
Le Festival et ses échos (Documentaire sur „L'automne varsovienne" — 1964) 14

Hilda Jerea
Notes sur la vie musicale de Paris 20

H.-P.M.
Festivités berlinoises 25

QUELQUES COLLOQUES SCIENTIFIQUES DU CONSERVATOIRE „CIPRIAN PORUMBESCU"

Prof. Ionel Geantă
Problèmes actuels sur l'étude du violon 27

Conf. Romeo Ghircoiaşiu
Aperçu sur l'histoire de l'activité pédagogique de Cluj 35

CONCERTS — SPECTACLES

PREMIÈRES AUDITIONS

J.-V.Pandelescu
Le Concerto pour l'orchestre de Marţian Negrea 38

Grigore Constantinescu
Musique française 38
Six esquisses pour l'orchestre de A. Mendelsohn 39
Stravinsky — Schönberg 39

★

Floria Staicu 40
Le Quatuor „Prokofieff" 40

N. Rădulescu
L'ensemble artistique national de la R.P. Chinoise 41

George Derieţeanu
Le choeur de la Radiotélévision de Belgrad 43

Myriam Marbe
L'orchestre symphonique de la Radiotélévision roumaine 43

ARTISTES DE L'ÉTRANGER À T.O.B.

Al. Colfescu :
Suna Korad en Lucie di Lammermoor 44
Hajo Müller en „Maîtres chanteurs de Nürenberg" 44
Le chef d'orchestre Ernst Märzendorfer 45

DE CHEZ NOUS

Dan Voiculescu
Cluj 45

Ana Frost
Sibiu 46

★

P. Pop Băleni
George Niculescu-Basu (1882—1964) 47

C. Răsvan
L'activité artistique des amateurs.

Aspecte caracteristice ale sonatei romînești contemporane

de *WILHELM BERGER*

Cercetarea muzicologică necesită negreșit o distanță de timp față de fenomenele supuse analizei. Aceasta pentru a putea surprinde în ansamblu cît și în esența lor trăsăturile de stil definitorii pentru o lucrare muzicală de mari proporții, pentru a elucida complexitatea factorilor ce duc la constituirea ei. Cu atît mai mult atunci cînd căutăm să explicităm anumite aspecte particulare sau comune mai multor lucrări de același gen, aparținînd și unor compozitori diferiți. Totuși, în ciuda neîndeplinirii acestei condiții, lucrările ivite ne permit a aprecia avîntul pe care l-a luat sonata instrumentală romînească din ultimii ani.

În istoria muzicii apar uneori momente de criză ale unui anumit gen. Atunci, aparent, drumurile sînt epuizate, închise. Și totuși, datorită unor atente investigații conduse cu rațiune și pasiune, evoluția continuă ducînd la noi izbînzi. Aceasta a fost și cazul sonatei instrumentale, gen cu forme specifice. Maeștrii barocului, finisînd și desăvîrșind cele două variante ale sonatei monotematice — „da chiesa" și „da camera" — au impus succesorilor lor o pătrunzătoare, sonata — ca structură — nu a rămas imuabilă ci s-a dezvoltat în cadrul unor orientări diferite, cu complexitate și căpătînd accepții din ce în ce mai nuanțate. Romanticii, potrivit poziției lor față de artă, accentuează mereu mai mult „subiectivitatea" expresiei, fapt care duce, implicit, la modificarea și relativizarea echilibrului clasic pe planul formei muzicale. Acest proces este vizibil în sonatele de Schubert și Schumann și culminează în sonata de tip lisztian. Trebuie să notăm că, între deceniile trei și șapte ale secolului trecut, creația de sonate scade simțitor, „marile" sonate, capodoperele, devin rare. Fără îndoială, cauza rezidă în greutatea de organizare a formei. Totodată, preocupîndu-se în mod vizibil pentru organicitatea ciclului de sonată cît și pentru coerența succesiunilor, în a doua parte a secolului trecut Franck, Fauré, și de-a lungul a trei decenii Brahms, reușește să asigure sonatei atît soliditatea construcției clasice (lărgită cu noi elemente) în care au captat organic întregul patos romantic. În acest moment de răscruce apar noi tendințe. Importantă ni se pare experiența lui Debussy. Impresionismul muzicii sale, atitudine pe care o recunoaștem astăzi drept o ramificație romantică, îl duce la acceptarea unor noi norme de organizare a ciclului de sonată. Renunțînd la forma propriu-

zisă de sonată luată drept pivot, apropiind ciclul mai mult de structura suitei, accentuînd expresia lirică și renunțînd în bună măsură la ceea ce denumim dinamism tematic (contrastele de idei muzicale), Debussy sustrage sonatelor sale unul din mijloacele de bază : conflictul muzical de tip dramatic. Sonatele, în sensul lărgirii expresiei și atmosferei sînt giuvaere, însă școală n-au creat. În genere, școala franceză a evoluat pe temeiul celor afirmate de Fauré-Franck, înglobînd o dispunere rapsodică a materialului tematic și făcînd uneori apel și la elementul „dansant" modern. La Debussy și deopotrivă în sonata germană, în cadrul orientării postromantice, apar din ce în ce mai des elemente ale conceptului specific barocului. Acest fenomen se conturează clar de pildă în sonatele pentru vioară solo de Max Reger. Redescoperirea formelor polifonice, adaptarea virtualităților unui stil la cerințele altuia, sinteza dintre mai mulți factori a dus la precizarea unui drum pe care îl denumim neobaroc. Hindemith, printr-o dublă optică — de compozitor-interpret — a afirmat un nou principiu (de fapt ancorat tot în preclasicism), denumit „Spielmusik". O poziție și, respectiv, o estetică neoclasică, o găsim, sub aspecte foarte variate, în sonatele de Honegger, Milhaud și mulți alții, în lucrări în care neoclasicismul și neoromantismul, (de pildă, în sonatele lui Hindemith din deceniul al patrulea al secolului nostru) se întrepătrund din ce în ce mai mult. Mai subliniem faptul că „marile" sonate, capodoperele, continuă să fie rare. Acestea au fost realizate, devenind modele de valoare universală, de către cîțiva mari compozitori care au reușit să pătrundă postulatele tuturor direcțiilor anterioare, să le discearnă, să elimine și să adauge, asigurînd lucrărilor lor o nouă substanță, vie și clocotitoare, corespunzătoare sensibilității și spiritului contemporan. Ei au urmărit exprimarea optimă a substanței lor creatoare prin dezvoltarea necontenită a formei muzicale, a structurii sonore, înzestrînd-o cu sensibilitatea, dinamismul, coerența și diversitatea necesare. Prin eliminare rămîn cîteva nume : Bartók, Enescu, Prokofiev, Hindemith.

Ajungînd la creația reprezentanților cei mai de seamă din prima jumătate a veacului douăzeci pe tărîmul sonatei, să deslușim cîteva aspecte definitorii de stil, comune autorilor. Ceea ce îi înrudește este o optică foarte apropiată în domeniul formei. Determinantă este acceptarea criteriului beethovenian, îmbinat cu trăsăturile tipului lisztian. Sonata este o operă de idei, bazată pe un conflict de idei, pe contraste, pe crearea unor tensiuni psihologice în continuă fluctuație și oscilație, urmărindu-se ca, în întreaga dramaturgie muzicală, de la un capăt la altul al lucrării, să existe o pulsație interioară, de esență dramatică. În al doilea rînd, se afirmă, desigur, o tendință generală : întrepătrunderea voită și organică a două modalități diferite ca profil — stilul specific de cameră și stilul concertant. Acest fapt se conturează clar încă de la începutul secolului, în a doua Sonată pentru pian și vioară de George Enescu, adîncindu-se mult în Sonata a III-a, în caracter popular românesc, precum și în a doua Sonată pentru pian și violoncel, în cele două sonate pentru pian și vioară sau în Sonata pentru două piane și percuție de Béla Bartók, în sonatele pentru pian ca și în admirabila Sonată în fa minor pentru pian și vioară de Serghei Prokofiev, în Sonata în si minor pentru vioară și pian de Paul Hindemith. Cu alte cuvinte, individualitatea și resursele instrumentelor participante tind spre o potențare maximă, dar totodată, ele se integrează într-o unitate perfectă, organică. A treia trăsătură comună este tendința spre concizie, spre densitatea imaginii, năzuința spre exprimarea esenței, obținută prin introspecție și folosirea unui limbaj lapidar (ca o reacție la romantism și neoromantism). Această epuizare a materiei prin măiestria construcției, însoțită de luciditatea și conștiința contemporană a acestor compozitori asupra finalității operei de artă, generează în mod necesar acea omogenitate stilistică. În același timp, de aici vine și caracterul particular al lucrărilor, nu în sens de „subiectivitate", de inacces la „general", ci fiecare lucrare fiind expresia unei gîndiri și a unei emoții ce își găsește exteriorizarea într-o anume formă suficientă sieși, a cărei forță de comunicare corespunde cu legitatea ei unică. Pe planul construcției găsim adesea întrepătrunderi ale unor principii diferite de forme, juxtapuneri și simbioze între mai multe elemente, dictate de necesitățile „individuale" de organizare a discursului muzical.

Diferențierea lucrărilor acestor mari creatori se petrece și în alt plan. Ea nu se datorește exclusiv elementelor limbajului individual, personalizate prin investigații, sinteze și invenții pur „personale", ci fiecare din ei a reușit să depășească sfera propriului eu, reflectînd un univers mult mai larg, aducînd, într-o formă filtrată și măiestrită, ecoul fondului emoțional al poporului lui. Unul din exemplele cele mai grăitoare în acest sens este Enescu. Sonata a treia „în caracter popular românesc", un monument de gîndire, lucrare unică datorită poeziei și complexității ei, este prin profunzimea mesajului și deopotrivă prin perfecțiunea formei la a căror realizare au participat din plin intonațiile populare românești specifice, o lucrare de valoare națională cît și universală. La această înaltă treaptă artistică, în sublimul muzicii, contopirea dintre național și universal dovedește că, în cazul adevăratelor capodopere, discriminarea dintre acești doi termeni e superfluă. Valoarea cu totul excepțională pe care o recunoaștem Sonatei a III-a cît și Sonatei a II-a pentru pian și violoncel rezidă în primul rînd în noblețea spontană, în firescul expresiei. Dar aceste însușiri trebuie înțelese strîns legate de concepția arhitectonică, deoarece în fiecare particulă a marii forme — ale cărei principii, atît de complex întrepătrunse, cu greu le definim

în analizele noastre, riscînd adesea arbitrarul „determinări" — vibrează o emoție, o imagine care primește relief și sens în contextul frazei, în dispunerea structurală. Cu alte cuvinte, tocmai logica și coerența construcției generează, în chip paradoxal, impresia de spontaneitate și deplină libertate. Enescu a enunțat creator datele unui stil violonistic de o diversitate copleșitoare. O doar schițată trăsătură de arcuș, sau inflexiuni multiple, jocul coardelor libere și elementele de ornamentație, schimburile de poziții și substituirea de degete, repetarea de sunete pe coarde diferite, cromatizarea timbrală a viorii în funcție de registre specifice, flageoletele și glissandele, cele mai mici și aparent neglijabile modalități tehnice, inventivitatea în derivarea unor idei și aspecte multiple dintr-un material tematic generator, însușirile de polifonist și armonist pe care le-a avut Enescu și simțul varietății ritmice, toate acestea concură la realizarea întregului. Ele nu sînt nici un moment „expresive" unilateral, formal, ci constituie modalitatea artistică în concepția majoră, ele sînt mijloacele generalizate ale unei uriașe gîndiri sintactice în compoziție.

Am făcut această digresiune, privitoare la evoluția sonatei ca gen, pentru a arăta că drumul străbătut de ea de-a lungul cîtorva secole n-a fost de loc neted. Pornind de aici, urmează să examinăm fenomenele petrecute, în varietatea și specificul formelor sub care au apărut, pentru a trage apoi concluzii. Cert este că în muzica ultimelor decenii sonata ca gen a fost neglijată pe plan mondial. Acest fapt își are cauza în frămîntatele căutări și încercări de înnoire a limbajului muzical (adîncirea laturii constructiviste, preponderența acordată ritmului și efectului instrumental), ce decurg din incompatibilitatea unor date de limbaj absolutizate față de necesitățile complexe ale genului. Din ce în ce mai mult se constată, pe cele mai diferite meridiane ale globului, o reapropiere de specificul sonatei, efectuată desigur în forme multiple, reflectînd o estetică diferită și variate optici în organizarea dramaturgiei muzicale. Am insistat asupra celor patru autori deoarece concepțiile din sonatele lor au înrîurit profund evoluția sonatei contemporane, implicit a celei românești.

Într-un alt studiu, am semnalat o avalanșă de cvartete de coarde în muzica românească, fenomen petrecut între anii 1947 și 1958. Preocupările pentru cvartetul de coarde s-au menținut la unii autori, însă majoritatea au înclinat, în anii ce au urmat, spre sonată (pentru pian dar mai cu seamă pentru diferite cupluri instrumentale). Cauza poate fi găsită și în lipsa unor formații permanente, de cvartet, a căror prezență ar fi stimulat creația de acest gen. Dar, independent de aceasta, sonata a atras pe compozitori datorită complexității de probleme pe care o comportă, datorită diversității mijloacelor instrumentale, tehnice și mai cu seamă coloristice, ce au putut fi puse în slujba expresiei. În plus, interpreții de prim rang și, spre lauda lor, mai ales suflătorii, s-au apropiat cu dăruire de această muzică.

Cele mai recente lucrări, ale căror aspecte particulare le supunem analizei, prezintă în primul rînd o mare diversitate de stiluri și tendințe, potrivit sensibilității și personalității specifice fiecărui compozitor. În lumina exigențelor contemporane, așadar într-o unitate de spirit, creatorii noștri au rezolvat diferit și multilateral problemele acestui gen.

În urmă cu două decenii, un studiu monografic dedicat sonatei românești ar fi cuprins capodoperele enesciene, sonatele lui Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Filip Lazăr și Dinu Lipatti. Creația lor a închegat o puternică tradiție (începută cu mult în urmă de G. Stephănescu). Această tradiție, prin creațiile din ultimii ani, a dovedit marele său rol, fecundînd cuceririle inovatoare, dezvoltarea și îmbogățirea sonatei românești. Permanența preocupărilor pentru problemele sonatei instrumentale de cameră, gen ce a angrenat un mare număr de compozitori, se cuvine subliniată.

O a doua trăsătură distinctă este tendința spre diversificarea formațiilor instrumentale cărora le sînt destinate lucrările. În ce privește sonata pentru un singur instrument, pianul continuă să ocupe un loc principal (Mihail Jora, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn, Aurel Stroe, Dan Constantinescu, Cornel Țăranu), însă noi instrumente soliste se afirmă : clarinetul (Tiberiu Olah), violoncelul (Anatol Vieru), vioara (W. Berger), cornul (Alfred Mendelsohn), harpa (Petra Carmen-Basacopol), orga (Andrei Porfetye). Apoi, pe lîngă tradiționalul cuplu vioară-pian, prezent în noi lucrări de Mihail Jora, Ludovic Feldman, Alfred Mendelsohn, Pascal Bentoiu, Dumitru Bughici, Gheorghe Costinescu și alții, apar și alte cupluri instrumentale în care pianului i se alătură diferite alte instrumente solistice : Flautul (Tudor Ciortea, Mircea Istrate, Cornel Țăranu, Dan Constantinescu), oboiul (Mircea Istrate și Cornel Țăranu), clarinetul (Tudor Ciortea, Alexandru Hrisanide), trompeta (Tudor Ciortea). Uneori în sonata pentru vioară, locul pianului a fost luat de orgă (Alfred Mendelsohn, Andrei Porfetye). Totodată, duetul — sonata pentru două instrumente de coarde — apare pentru prima dată în acești ani, în literatura românească, în sonatele realizate de Alfred Mendelsohn (două viori), Doru Popovici (două violoncele) W. Berger (viola și violoncel). Walter Mihai Klepper inaugurează sonata pentru două instrumente soliste (din familii diferite) prin duetul-sonată flaut și violă. Fără a epuiza lista lucrărilor ne dăm seama din cele citate mai sus de amploarea și dezvoltarea pe care a căpătat-o genul sonatei în muzica românească contemporană.

În linii mari, poziția compozitorilor față de problematica genului de sonată poate fi definită prin cîteva trăsături esențiale. Sonata este

privită ca o lucrare specifică, de mari dimensiuni, în care, sub cele mai felurite aspecte, pulsează un conținut de idei și sentimente ce oglindește umanismul contemporan. Sfera liricului a fost dezvoltată cu precădere, dar este adesea prezent și caracterul dramatic, afirmat prin contrarii puternice în desfășurarea muzicii, de asemenea grotescul și tragicul. Mai rar epicul. Relația dintre instrumentele participante se înfățișează sub două aspecte : de egalitate (fuziunea într-o unitate superioară) sau accentuarea funcțiunilor solistice ale unui instrument, fie sub forma dialogului dezvoltat pe anumite porțiuni ale discursului, fie consecvent menținute de-a lungul întregii lucrări. Principiul specific de „Spielmusik", acea dispoziție de „bucurie de a cînta", este și el prezent, de regulă însă subordonat unor necesități mai adînci, de exprimare a mesajului. În multe sonate se observă fuziunea dintre elementele stilului de cameră și cel concertant, ceea ce implică și un grad ridicat de dificultate tehnică. De altfel, aproape toate sonatele reclamă o pregătire profesională a executanților, fiind, tehnic, greu accesibile amatorilor. Acest aspect va trebui să ne dea de gîndit, fiindcă și cerințele legitime ale amatorilor trebuie împlinite, prin lucrări nu mai puțin realizate artistic.

În domeniul formelor specifice, principiile clasice sînt predominante. Forma de sonată în prima parte, adeseori utilizată și în alte secțiuni ale ciclului, continuă să se mențină. Formele de lied, scherzo și rondo cunosc o mai mică întrebuințare, vizibil substituite de tema cu variațiuni, de formele polifonice (invenționea, passacaglia, fuga) sau de forme libere (în care se pot recunoaște totuși principiile formelor clasice sau preclasice). Principiul unității tematice ciclice este prezent ca și năzuința spre aspectul monotematic al întregului ciclu. La acestea se adaugă predilecția pentru un discurs concis, lapidar și plastic, o oarecare obiectivitate în ton, reacție față de subiectivismul romantic, ce poate merge pînă la o pronunțată asperitate. Determinante, pentru profilul fiecărei lucrări, sînt elementele de limbaj: melodica și o armonie mai mult sau mai puțin cromatică și străbătută de inflexiuni modale, o largă paletă de ritmuri cu aporturi și semnificații diferite. Cele expuse la modul general în rîndurile de mai sus, dorim să le îmbogățim cu o serie de observații mai detaliate, pentru a surprinde, la obiect, natura și direcția fenomenelor ce s-au petrecut sub ochii noștri în acești ani în cadrul genului sonatei. Vom alege din fiecare specie, cîteva lucrări în care problemele ni se par mai clar conturate.

Fără îndoială, Mihail Jora a dezvoltat de-a lungul creației sale un tip particular de sonată românească. În sonatele dedicate pianului și violei, în Sonatina pentru pian, autorul a enunțat datele unui *stil* pe care îl regăsim, poate sub o formă potențată și mai cristalizată, în Sonata pentru violină și pian, compusă în anul 1963. Particular este aici nu numai limbajul armonic — fundat pe o concepție solidă și de o puternică funcționalitate în unitatea discursului — ci și arhitectura primei părți a lucrării. Principiul clasic al formei de sonată obligă la o precisă delimitare (prin contrast tematic, armonic și ritmic) a marilor segmente, mai cu seamă în interiorul expoziției. Concepția compozitorului tinde, în această primă parte de sonată, spre apropierea structurală maximă a acestor segmente, spre întrepătrunderea lor formînd un singur bloc. De aici legătura intonațională între cele două teme de bază (cea de-a doua apare derivată din prima) și unitatea pulsației ritmice de-a lungul întregii părți (varietatea sprijinindu-se pe grupările metrice și fluctuațiile dinamice). Totodată există un spirit de întrecere între cei doi parteneri, o dispoziție de lirică concertare, fapt care culminează în pasajele de virtuozitate atribuite viorii în partea a treia, finalul lucrării.

Sonata pentru vioară și pian de Ludovic Feldman aduce în mod cert ecoul unei sensibilități originale. Spre deosebire de preponderența acordată dramaticului sau tragicului în lucrările sale simfonice și de cameră, se constată generozitatea expresiei lirice, depănarea unor idei de altă substanță. Astfel, lucrarea se aseamănă unui poem în care vioara, cu mulțimea resurselor ei coloristice, domină. Tehnica utilizată este acea a desenului, vocile (de obicei trei) sînt legate într-o polifonie registral spațializată. Aspectul concertant, vizibil în alte lucrări, se reduce mult, în spiritul unei colaborări, specifică muzicii de cameră, între vocile participante la discurs. În ce privește acest stil de cameră, constatăm îndreptarea spre echilibrul clasic. Dar, ca organizare arhitectonică, sesizăm prezența principiilor sonatei franckiene, fapt ce se exprimă prin dispunerea ciclică a materialului sonor, prin luminarea din mai multe unghiuri și cu alte culori, a substanței tematice generatoare. Surprindem astfel elementele unei sinteze viabile și logic realizată. Rod al unei îndelungate experiențe pe tărîmul muzicii de cameră, această lucrare se impune ca deosebit de originală și valoroasă.

Fără îndoială, în ciuda riscului inerent pe care îl implică, există o tendință destul de generală de a imprima ciclului de sonată o dramaturgie nouă, o fizionomie particulară față de modelele sonatei clasice și romantice. Aceasta este așadar o atitudine inovatoare, de găsire a unor noi modalități în arcuirea formei. Și trebuie să recunoaștem că reușitele sînt numeroase. În această categorie poate fi considerată Sonata pentru pian și violină de Pascal Bentoiu. La o primă vedere frapează noutatea reducerii întregului ciclu la două forme complexe, sonată și rondo, dispuse conform succesiunii lent-repede. Apoi, la o cercetare mai atentă, vedem corexiunile tematice între cele două blocuri, funcțiunile inversate, pe care le ocupă, în cadrul rondoului, temele constitutive ale primei părți. Principiul economiei tematice e aplicat cu consecvență, compozitorul avînd grijă totodată ca expunerea și organizarea melodico-ritmică

a întregului material să fie mereu înnoită. Prin dezvoltări repetate, unul şi acelaşi material primeşte profiluri şi sensuri contrare, conform criteriului de dramaturgie muzicală atît de specific sonatei. Astfel, Pascal Bentoiu adînceşte şi particularizează laturi ale procedeului ciclic, ceea ce asigură formei în ansamblul ei, în această sonată de intensă şi vibrantă expresie lirică, stabilitatea şi organicitatea necesară.

Sonata în două părţi, iată o caracteristică comună lucrării lui Pascal Bentoiu, Sonatei pentru flaut şi pian de Cornel Ţăranu şi recentei Sonate pentru clarinet şi pian de Tudor Ciortea. Primele două, deşi stilistic diferite, folosesc succesiunea de mişcări lent-repede, plecînd de la liricul calm şi meditativ în prima parte şi ajungînd la trepidaţia ritmică şi dinamismul imaginii în cea de-a doua parte. La Cornel Ţăranu, preferinţa pentru întinse suprafeţe, construite pe baza unor formule de ostinato, este evidentă. De aici rezultă şi contrastul, poate mai mult chiar, o anumită dualitate stilistică între cele două mişcări constitutive. În mod deosebit ne atrage atenţia expresia muzicii din prima parte, în cuprinsul căreia recunoaştem dezvoltarea unui filon intonaţional, izvorît din sonata enesciană. Tot pe această linie se înscriu sonatele pentru flaut şi pian şi pentru oboi şi pian de Mircea Istrate, lucrări în care vibrează multă prospeţime.

În Sonata pentru clarinet şi pian de Tudor Ciortea, lucrare ce adînceşte preocupările autorului pentru înnoirea limbajului, problema ciclului apare în altă lumină. În mare, şi aici există două mişcări-blocuri. Prima parte, cu multe evadări tonale, limitate însă la o sferă tonală cu multe înrudiri, menţine principiile sonatei, dînd totodată posibilitate instrumentului solist de a-şi valorifica însuşirile expresive şi coloristice. Partea a doua este un conglomerat de forme specifice, desfăşurate într-un întreg cu o fizionomie unitară. Tudor Ciortea realizează aci tocmai acea juxtapunere de forme, tendinţă pe care am găsit-o în evoluţia sonatei moderne în general. Astfel, partea a doua debutează cu o temă calmă, căreia îi urmează şase variaţiuni. În primele patru din ele se succed şi se contopesc principiile variaţiunii ornamentale şi de caracter. Variaţiunea a cincea este o passacaglie, desfăşurată de-a lungul a şase secvenţe. Variaţiunea finală îmbracă forma unui rondo. Aşadar, forma în linii mari rezultă din înlănţuirea judicioasă a unor forme particulare, diferite ca procedee şi structură.

Desigur, ciclul de sonată se poate organiza în modalităţi foarte variate, criteriile fiind în funcţie de mesajul artistic, de succesiunea ideilor muzicale. Piesa de gen îndeplineşte şi ea condiţiile de a fi integrată în ciclul sonatei moderne. Prea puţin întrebuinţată, o găsim prezentă în partea a doua a sonatei pentru trompetă şi pian de Tudor Ciortea. Elegia de aici conţine o muzică caldă, aduce variaţie. În general piesele de gen, de tip epic ca de pildă balada, recitativul epic, apoi fantezia lirico-epică, dramatizate şi organizate în forme corespunzătoare şi clar conturate, pot împrospăta cu mult sfera de expresie a sonatei contemporane.

Cu acestea am ajuns la una din problemele cele mai interesante: modul de integrare a unor forme diferite în cadrul ciclului de sonată. Mai întîi o constatare: tema cu variaţiuni, atît de frecventă în sonatele mozartiene şi beethoveniene, a dispărut apoi aproape cu totul. Utilizarea variaţiunilor o regăsim şi în Sonata a III-a pentru vioară şi pian de Alfred Mendelsohn, în al cărei final e dezvoltată pe larg o temă concepută ca un semnal de bucium. În general însă, aplicarea principiilor formelor variaţionale, impulsionînd intens procesul de dezvoltare a materialului tematic, a dus de cele mai multe ori la desfăşurarea unor mari suprafeţe cu caracter ostinat (adesea cu mijloace percutante asemănătoare toccatei) sau ducînd la constituirea unor forme oarecum libere faţă de schemele tradiţionale. Astfel se prezintă sonatele pentru pian, flaut şi pian şi pentru oboi şi pian de Dan Constantinescu, Sonata pentru vioară şi pian de Gheorghe Costinescu (mai cu seamă în finalul plin de vervă), sonatele pentru clarinet şi pian de Liviu Glodeanu şi Alexandru Hrisanide. Mai e de relevat că passacaglia, ca formă specifică, cîştigă tot mai mult teren, prezentă fiind de pildă în Sonata pentru vioară şi pian de Dumitru Bughici. Integrată aici în dinamismul dezvoltării unui material organizat ciclic, ea contribuie din plin la metamorfoza ideilor muzicale. Passacaglia din Duo-ul pentru flaut şi violă de Walter Mihai Klepper, are de asemenea rolul de a stimula, grada şi intensifica discursul muzical.

Dar şi alte forme polifonice se afirmă mereu mai insistent în cadrul genului de sonată. Invenţiunea pe trei voci deţine în sonata a III-a pentru vioară şi pian de Alfred Mendelsohn locul primei părţi. Fuga, una din formele cele mai vechi, şi-a demonstrat trăinicia şi în sonata romînească actuală, în finalul valoroasei şi măiestritei sonate pentru pian de Aurel Stroe, fiind corolarul ei. Dar nu numai aici ci şi în alte lucrări. Paradoxal, forma de fugă pe mai multe voci apare în două recente sonate scrise pentru un singur instrument: Sonata pentru clarinet solo (1963) de Tiberiu Olah şi Sonata pentru corn solo (1964) de Alfred Mendelsohn, fapt cu atît mai interesant cu cît amîndouă aceste instrumente sînt esenţialmente monodice prin delimitarea registrală a vocilor. În aceasta din urmă, discursul în stil fugat se realizează în cadrul instrumentului solistic, păstrîndu-se specificului polifonic integritatea. Acest aspect este adîncit şi prin particularizarea timbrală a vocilor, prin procedee tehnice speciale de producere a sunetului.

Sonata de Tiberiu Olah, concepută într-o singură parte, pe cît de concisă şi riguros gradată în structurarea formei, este pe atît de liberă şi variată în expresia muzicii. Lucrarea se înscrie întru totul în limitele stilului de cameră,

în ciuda puternicului caracter de virtuozitate cu care este înzestrată tratarea instrumentului solist. Fără îndoială, autorul a folosit mijloace tehnice inovatoare nebănuite. În acest sens lucrarea lui Tiberiu Olah se înrudește cu recenta Sonată pentru violoncel solo de Anatol Vieru, prima sonată din creația acestui compozitor în care se manifestă vădite înclinații spre muzica de cameră. Fapt dovedit cu prisosință în Concertul pentru violoncel, Anatol Vieru depistează noi zone expresive ale instrumentului. Sonata este de fapt un monolog în care, de-a lungul celor trei mișcări, violoncelul se dezvoltă pe trei coordonate expresive. Prima parte, menținînd principiul sonatei cu trăsături particulare, aduce în repriză o muzică cu un caracter ferm, eroic. Cea mediană, foarte calmă și meditativă se bazează pe o formă străbătută de un ax de simetrie în jurul căruia materialul tematic gravitează, revine mereu, reflectat parcă în oglindă. Încheierea, învolburată, pare a se limita la virtuozitate, dar acest aspect are o rațiune structurală și emoțională, compozitorul intenționînd să spulbere conflictul de idei aflat în primele mișcări ale sonatei.

Cîteva cuvinte în legătură cu utilizarea unor forme specifice preclasicismului cum sînt preludiul, toccata, aria, fantezia, ciaccona, asimilate în sonata contemporană. În esență este o tendință de lărgire a formelor tradiționale ale genului, prezentă de pildă în Sonatele pentru vioară și orgă și pentru orgă solo de Andrei Porfetye ca și în Sonata pentru două violoncele de Doru Popovici. În măsura în care, prin aceste mijloace, compozitorii reușesc să comunice un conținut nou de idei, o sensibilitate proprie și contemporană, tendința se justifică, fiind creatoare. Așa cum folosirea principiilor clasice nu poate fi confundată cu neoclasicismul, nici folosirea formelor barocului nu înseamnă un neobaroc. Această împrospătare a ciclului de sonată prin înlănțuirea sau întrepătrunderea celor mai diferite concepte de formă este un fenomen curent astăzi, fenomen cu atît mai firesc cu cît principiile de structură în muzică sînt puțin numeroase, chiar după o evoluție de secole.

Deoarece discursul muzical fără o organizare concret-rațională nu poate exista, investigațiile și înnoirile cu adevărat valoroase se supun criteriului arhitectonic slujind, bineînțeles, exprimării optime a conținutului de idei. Pe lîngă elementele propriu-zise ale formei, estetic judecînd, toți factorii discursului muzical participă la realizarea structurală, constituind laolaltă forma, în sens larg, ca modalitate artistică. Vrem să subliniem că în muzica contemporană, marea complexitate a mijloacelor nu trebuie privită ca o emancipare pură, ci ca o îmbogățire pe baza unor principii eterne.

Sonatele compozitorilor romîni realizate în ultimii ani vădesc o diversitate de concepții și de soluții, o diversitate de stiluri și specii de dramaturgie. Ele izbutesc — o bună parte — ca, prin caracterul național (mai mult sau mai puțin direct) al substanței muzicale cît și prin mijloacele de expresie evoluate și originale, ce corespund cu personalitatea fiecărui compozitor și totodată fiind străbătute de spiritul contemporan, să ne reprezinte pe plan mondial. Aceste realizări de pînă acum și, de asemenea, continuitatea preocupărilor pentru acest gen, de care ne-am ocupat în studiul nostru, ne îndreptățesc a crede cu fermitate în apariția unor noi lucrări de seamă în domeniul sonatei. Desigur, privirea de ansamblu, discernămîntul suprem, judecata de valoare decisivă, revin timpului, viitorului, care dorim să aibă din plin de unde alege.

Ioan D. Chirescu

de TEODOR BRATU

Ioan D. Chirescu care a împlinit recent 76 de ani de viaţă rodnică, pusă în întregime cu abnegaţie şi cu neţărmurită dragoste în slujba poporului muncitor, este astăzi una din cele mai populare personalităţi ale culturii noastre noi. Căci pe oricare dintre meleagurile romîneşti ne-am afla — în cetatea de foc a Hunedoarei sau pe meleagurile Sucevei, în Maramureşul trăind intens ritmul impetuos al prefacerilor socialiste sau în satele Dobrogei însorite, ţinutul natal al compozitorului — pretutindeni vom avea cel puţin odată prilejul de a auzi pe scena unui cămin cultural, într-o sală de clasă, sau la aparatul de radio al unui sătean unul din bine cunoscutele cîntece „Republică măreaţă vatră", „Sub al păcii stindard" sau dintre suavele melodii de factură populară „Doruleţul", „Mama", „Cîntecul cucului", „Fata din Carpaţi" şi atîtea altele.

Prin îndelungata şi multilaterala sa activitate ca dirijor de cor, profesor, compozitor, conducător şi neobosit animator al secţiei de muzică corală şi de mase din Uniunea compozitorilor, ca îndrumător permanent al mişcării artistice de amatori ca şi prin sinceritatea şi modestia ce-l caracterizează în relaţiile cu oamenii, Ioan D. Chirescu este o pildă demnă de urmat, pentru compozitorii din generaţiile mai tinere.

★

Însăşi evoluţia compozitorului este semnificativă.

S-a născut la 5 ianuarie (stil vechi, 18 ianuarie stil nou) 1889. Tatăl său, ctitor al şcolii primare romîneşti din oraşelul natal Cernavodă şi vajnic luptător pentru culturalizarea maselor de pe meleagurile Dobrogei a decedat curînd astfel că, rămas orfan încă de mic, împreună cu alţi fraţi, cu greu a putut răzbate în viaţă, învingînd vitregia vremurilor numai prin muncă încordată şi sacrificiu.

După absolvirea claselor primare în 1896—1900, Ioan Chirescu se înscrie la liceul Sf. Sava din Bucureşti unde nu poate rămîne însă decît doi ani, din lipsa mijloacelor materiale. Se vede nevoit să treacă la Seminarul central unde putea beneficia de o bursă şi astfel îşi încheie cursurile secundare în 1910. La seminar are posibilitatea de a se ocupa mai mult de muzică. Graţie unor profesori reputaţi ca basul Dimitrie Teodorescu şi Ion Popescu Pasărea, — acesta din urmă unul din bunii cunoscători ai cîntecului psaltic, — Ioan Chirescu ajunge la o profundă cunoaştere a modurilor, ceea ce va avea o importanţă deosebită pentru orientarea viitorului compozitor. În acelaşi timp urmează şi cursurile Conservatorului de muzică şi artă dramatică pe care-l absolvă în 1914. Remarcat de D. G. Kiriac, care întrevede în modestul dar pasionatul învăţăcel pe viitorul său continuator în lupta pentru făurirea şi impunerea — cu ajutorul formaţiilor corale — a unei culturi muzicale autohtone, Ioan Chirescu are posibilitatea de a-şi perfecţiona studiile la Schola Cantorum, de sub direcţia recunoscutului profesor şi compozitor Vincent d'Indy, fiind admis prin concurs şi ca dirijor al corului Capelei romîne din Paris.

Pe tot parcursul anilor de studii la Paris, D. G. Kiriac poartă o grijă cu adevărat părintească discipolului său. În acest sens ne impresionează nenumăratele îndrumări şi sfaturi practice, iniţierea în problemele specifice legate de acele începuturi de cultură muzicală

românească, mărinimia sufletească, mai ales înaltul patriotism de care dă dovadă D. G. Kiriac.

Iată cîteva spicuiri din scrisorile sale : „Dacă covoarele țărănești au ajuns la mare preț, de ce să nu ajungă și cîntecele poporului ?"... ...„Cum vezi ideea a reușit, rămîne ca voi urmașii să mergeți înainte pe calea deschisă, că am încrederea că numai asta este singura cale pe care am putea lăsa și noi o urmă". (Era după unul din cele mai reușite concerte la Ateneu ale corului „Carmen", 18 decembrie 1923). Sau : „...armonia, contrapunctul și fuga sînt numai mijloace, instrumente de perfecționare cu care mînuești muzica, nu chiar muzică! Ideea care impresionează, ideea simplă și clară e însăși muzica. Oricît de complicată ar fi, muzica trebuie să se reducă la o idee simplă. E ca și în literatură. Dacă poți rezuma o lucrare literară este că are fond, dacă nu se poate rezuma, este că au fost înăuntru numai vorbe, numai meșteșug, nu și fond. La acest lucru să te gîndești cînd scrii..." „Un lucru oricît de mititel ar fi, dacă e bine făcut și cu bun material întrînsul, interesează și este prețuit. Trebuie să te gîndești unde ai să trăiești și pentru cine ai să lucrezi." (14 mai 1923).

Astfel de gînduri abundă în scrisorile lui D. G. Kiriac și credem că o analiză mai amănunțită a lor în cadrul unui studiu special ar suscita mult interes. Am ținut să înserăm aci cîteva fragmente mai ales pentru că în lumina lor, și din perspectiva anilor la care ne aflăm, ne putem da seama cu ușurință de unele din principiile de bază care au călăuzit și călăuzesc și astăzi creația lui Ioan Chirescu.

Reîntors în țară, în 1914, la chemările repetate ale lui Kiriac care, bolnav fiind, se simțea în imposibilitate de a-și mai continua opera și după ce între anii de război 1916—1918 își face datoria de ostaș, Ioan Chirescu funcționează ca profesor de teorie și solfegiu pe rînd, la Conservatorul din Iași, la Școala secundară din Fălticeni și Gheorghe Sincai din București, apoi la Conservatorul din București, la început ca suplinitor iar din 1928 ca profesor titular unde activează fără întrerupere pînă în anii din urmă.

De-a lungul celor aproape 50 de ani de activitate pedagogică Ioan Chirescu a luptat permanent alături de alți profesori pentru modernizarea procesului de învățămînt muzical, pentru elaborarea unor metode de predare cu adevărat științifice.

Ca dirijor și conducător al societății muzicale „Carmen", Ioan Chirescu continuă cu pasiune și abnegație munca mentorului său D. G. Kiriac pentru cultivarea sentimentului patriotic, promovarea cîntecului românesc și pentru afirmarea specificului național în domeniul culturii.

Extinzîndu-se pe întinsul unei jumătăți de veac și plasîndu-se nemijlocit în două din momentele cele mai importante ale culturii noastre muzicale — primul, crearea școlii românești moderne de compoziție în primele decenii ale acestui veac prin contribuția lui George Enescu și a celorlalți muzicieni români, al doilea înflorirea fără precedent a artei muzicale în condițiile socialismului în anii de după 23 August 1944, — creația maestrului Ioan Chirescu capătă sensuri deosebite.

Așa cum D. G. Kiriac îl povățuise în scrisorile sale, Ioan Chirescu și-a consacrat întregul efort creator pe ogorul cîntecului coral, de copii, de tineret, de masă sau prelucrînd folclorul.

Învățătura și îndeosebi practica dirijorală l-au dus la cunoașterea nemijlocită a creației de cîntece a înaintașilor școlii corale românești : G. Musicescu, G. Dima, I. Vidu, Ciprian Porumbescu, D. G. Kiriac, G. Cucu din experiența cărora a ales și și-a însușit ceea ce se potrivea mai bine sensibilității și intențiilor proprii. Desigur, că mai multe afinități a avut cu muzica lui D. G. Kiriac, în parte și cu aceea a lui G. Cucu, în care atenția cădea pe o înțelegere mai adîncă a muzicii populare românești sub aspectul ei modal, de unde o armonie și o polifonie mai potrivite cu structura melodiilor.

Alături de elementele tradiționale și de cîntecul popular creația lui Ioan Chirescu își mai trage seva din cîntecul muncitoresc revoluționar cu care vine în contact în perioada de după eliberare.

Creația ce datează înainte de 23 August este mai restrînsă. Atenția compozitorului s-a îndreptat mai mult spre domeniul colindului, cîntecului de leagăn, temelor inspirate de natură, în care predomină sentimentul liric, contemplativ. Lucrare remarcabilă datînd din acei ani rămîne însă ca piesă de antologie „Mama". Intuind cu multă pătrundere procesul de creație al acestui minunat cîntec, regretatul muzicolog George Breazul îl comenta astfel : „În ultima parte a campaniei, a primului război mondial, în tranșee, într-un moment de acalmie, ajunge în mîinile ostașilor o foaie, o gazetă pentru front, în care atrăgea atenția o poezie de învățătorul G. Roiban, sugestiv intitulată „În repaos".

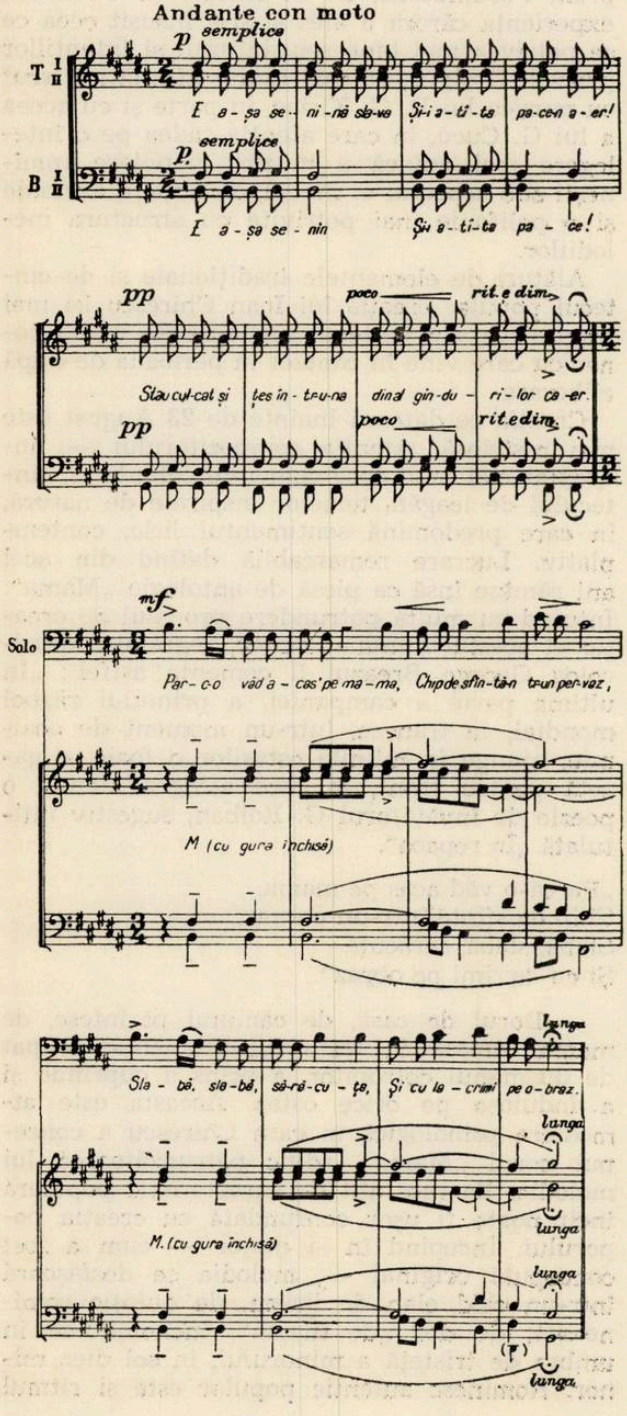
„Parcă-o văd acas pe mama,
Chip de sfîntă într-un pervaz,
Slabă, slabă, sărăcuța
Și cu lacrimi pe obraz".

Dorul de casă, de căminul părintesc, de mama rămasă în teritoriul vremelnic ocupat de dușmanul cotropitor, a prins a cuprinde și a înduioșa pe orice ostaș. Aceasta este atmosfera psihologică în care Chirescu a conceput corul „Mama", adînc pătrunzătoarea lui melodie. Ea este atît de caracteristic populară încît poate fi ușor confundată cu creația poporului. Începînd în si major — cum a fost concepută original —, melodia se desfășoară într-un cald elan de lirism, de duioșie românească, de dor „de mamă", încheindu-se în umbra de tristețe a minorului, în sol diez minor. Românesc autentic popular este și ritmul

Înainte de încheiere, o întrerupere ; într-un poco ritenuto, pauză, o întreagă măsură pauză : o pauză expresivă. Pe obrazul mamei alunecă lacrimi ; se aud picuri de lacrimi care cad..."

„Şi cu-n colţ de la maramă
Şterge ochii binişor..."

După părerea noastră ceea ce dă deosebită forţă de impresionare acestei melodii este tocmai contrastul evident dintre seninătatea aparentă a atmosferei şi fondul de o tristeţă blîndă, resemnată dar cu atît mai dramatică, al cîntecului. Mijloacele folosite de compozitor aci sînt puternic încărcate de emoţionalitate, simple dar nu sărace.



Ca formă, cîntecul este un lied A-B-A, în care cele două recitative melodice de la început şi sfîrşit, încadrează într-un sugestiv „pervaz" muzical — aşa cum o cere însuşi textul — partea mediană expusă de solist în acompaniamentul corului mut, care se impune sub toate aspectele ca idee centrală a acestui mic poem dramatic.

Dintre lucrările compuse în această perioadă şi care s-au bucurat de la început de o mare popularitate s-ar mai putea cita „Cîntec de leagăn", „Cucul", „Primăvara ne-a sosit", „Lunca mea", „Bulgăraş de gheaţă rece", „Colindele „Cetinele-cetioară", „Pluguşorul", cîntecele de copii ş.a.

Transformările revoluţionare declanşate de 23 August 1944, avîntatele chemări adresate de Partid tuturor oamenilor cinstiţi de a participa cu braţul şi mintea lor la reconstrucţia ţării, la făurirea unei orînduiri sociale noi, la victoria socialismului pe plaiurile romîneşti, au trezit un puternic ecou în inima caldă din totdeauna doritoare de fapte bune, a lui Ioan Chirescu. Mai mult chiar, s-ar putea spune cu destul temei că abia în noile condiţii create de regimul democrat popular, compozitorul Ioan Chirescu, ajuns la deplina maturitate creatoare, a găsit în straturile adînci ale sensibilităţii sale artistice zăcăminte de preţ nebănuite din care an de an a scos la lumină nenumăratele sale cîntece menite să înflăcăreze masele. „Din ataşamentul pentru lumea muncitoare — spunea odată compozitorul — unit cu impresiile muzicale ce s-au înfipt adînc în fiinţa mea, cînd în decursul anilor din copilărie dădeam tîrcoale în jurul horei ce se desfăşura molcom sau avîntat în fiecare duminică şi sărbătoare, am simţit că a încolţit în mine înclinaţia de a turna în sunete melodioase flamura versurilor ce circulau în acea vreme. Mai întîi pline de lirismul predominant de atunci, creaţiile mele au căpătat cu vremea şi cu deosebire odată cu transformările adînci şi uluitoarele realizări care s-au ivit după 23 August, adevărata semnificaţie în ansamblul încordatei munci de înnoire a omului şi de identificare a lui cu marile idealuri pe care le impune dorinţa reală de a ajunge la un trai mai bun, mai fericit. Trecut-am deci la cîntecul militant, combativ şi mobilizator de masă, mijloc de educaţie şi de întărire a elanurilor constructoare şi a entuziasmului pentru fapte măreţe".

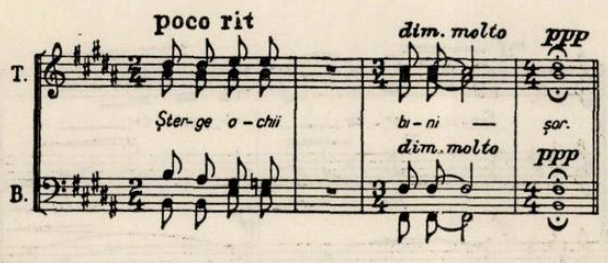
Păstrînd cu grijă lirismul curat şi subtil, caracteristic creaţiei din prima perioadă, I. Chirescu urcă acum pe o culme mai înaltă de unde noile sale creaţii, de data aceasta militante, mobilizatoare, pătrunse de patosul vremurilor noastre, să poată răsuna cu vigoare pînă departe „peste zări şi ape". Melodismul compozitorului capătă potenţe noi, soarbe puteri din dinamismul şi fermitatea cîntecului muncitoresc revoluţionar. Marşul eroic sau cel tineresc, imnul solemn sau cel festiv sărbătoresc vor deveni formele preferate de compozitor în exprimarea mesajelor sale. Iar în centrul

preocupărilor creatoare se impune definitiv figura omului nou. Partidul, poporul muncitor de la oraşe şi sate, patria, munca, frumuseţea morală a noilor relaţii dintre oameni, bucuria de a trăi în libertate, pacea, sînt în aceşti ani ideile directoare, izvoarele de inspiraţie ale lui I. Chirescu.

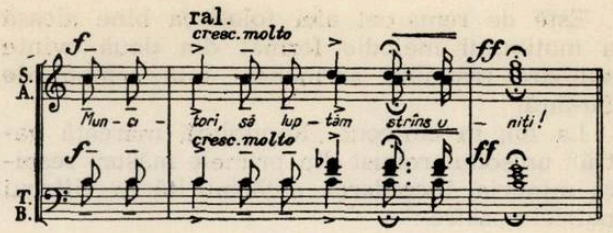
Pentru întruchiparea muzicală a unui astfel de conţinut nou, se cerea desigur şi un limbaj adecvat. Consecvent principiilor sale, în bună parte moştenite de la D.G. Kiriac, maestrul I. Chirescu dovedeşte mereu aceeaşi neobosită preocupare ca fiecare nou cîntec să fie fructul muncii stăruitoare, să răspundă unei exigenţe sporite, să evite repetarea inutilă. Grija sa pentru o corectă şi cît mai bună exprimare muzicală a versurilor, pentru respectarea accentelor, pentru corelarea silabelor pronunţate de diferitele voci ale corului a devenit aproape proverbială. „Citesc şi recitesc o poezie ba... o recit cu glas puternic şi cu accentele firești pînă cînd sentimentele cuprinse în text încep a-şi căpăta un contur melodic potrivit. Numai cînd melodia s-a închegat bine îi adaug îmbrăcămintea armonico-polifonică nimerită şi în urmă şlefuiesc fiecare voce aşa încît să nu fie numai umplutură, ce provoacă lincezeală, ci, mai curînd agent în plină activitate pentru deplina reuşită şi viabilitate a lucrării".

Fără a epata pe auditori cu căutări spectaculoase, limbajul componistic al maestrului cunoaşte totuşi o înnoire continuă şi susţinută cu perseverenţă, ce izvorăşte din conştiinţa că muzica, asemenea vieţii, nu poate sta pe loc, că un conţinut nou nu poate fi comunicat unui auditor — pe care să-l convingă — decît cu ajutorul unor mijloace de expresie mereu înoite. Acest principiu trece ca un fir roşu prin întreaga creaţie a compozitorului. Să luăm cîteva exemple :

În „Mama" despre care am mai vorbit există în final un pasaj armonic cromatic care s-ar părea că iese din unitatea de stil a lucrării. Şi totuşi el este adus cu bună ştiinţă tocmai pentru a întregi imaginea muzicală, pentru a mări tensiunea dramatică exprimată de text în acel moment.

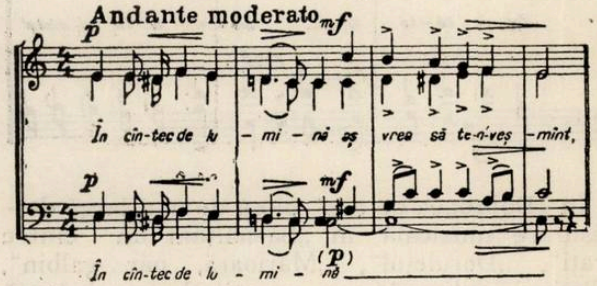


În Cîntecul „partizanilor păcii" găsim o modalitate componistică asemănătoare (măsurile de încheiere) :



Este evident că prin aceasta compozitorul a vrut să sugereze dîrzenia, voinţa oamenilor de a apăra pacea. E o chemare solemnă, asemenea „Apelului de la Stockholm" cu prilejul căruia I. Chirescu a scris acest cîntec.

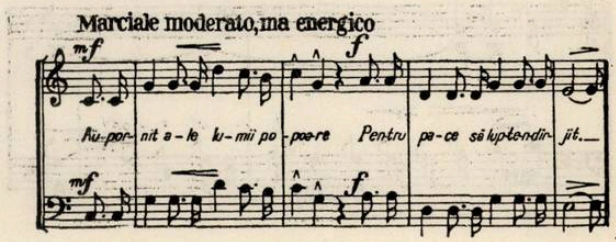
La fel, o structură armonică robustă datorită tocmai cromatizării şi folosirii unui motiv pregnant plin de forţă, găsim în cîntecul cu rezonanţă muncitorească „Griviţa de jar" pe versuri de I. Meiţoiu. Iată primele măsuri :



Astfel de motive vom găsi şi în „Ziditori ai lumii noi" unde autorul urmăreşte redarea aceluiaşi sentiment, optimism viguros în „La luptă şi unire", în „Dobrogea de aur" ca şi în multe altele.

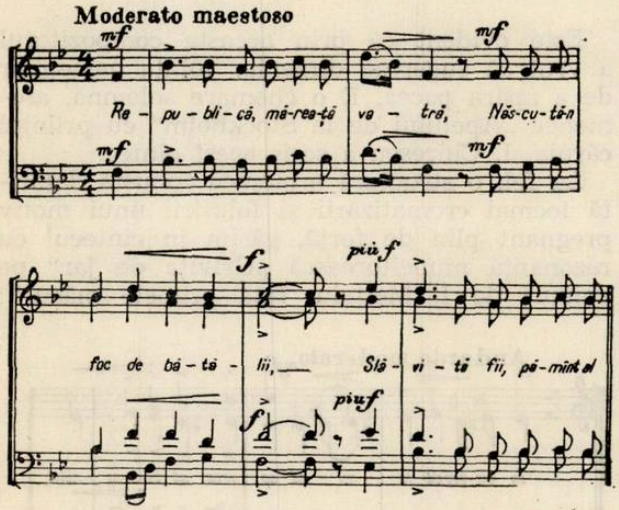
Alături de procedeele armonice ocupă un loc important în creaţia compozitorului elemente de scriitură specific corală şi de ordin polifonic, cum sînt imitaţia, canonul, fugatto-ul. Bun cunoscător al cîntecului popular românesc, Ioan Chirescu foloseşte în creaţia sa doar acele structuri polifonice care izvorăsc din melodia principală realizînd o împletire sonoră de o manieră personală în care vocile corului se adună sau se resfiră, se ciocnesc sau se completează reciproc în chipul cel mai firesc creînd, în strînsă legătură cu textul, un tot omogen şi de o sonoritate totdeauna perfectă.

Să ne amintim cît de impunătoare răsună, ca un singur glas, vocile corului în primele măsuri din „Cîntecul partizanilor păcii", simbolizînd parcă voinţa nestăvilită a popoarelor de a apăra pacea, marşul implacabil al milioanelor de luptători de pe toate meridianele lumii.

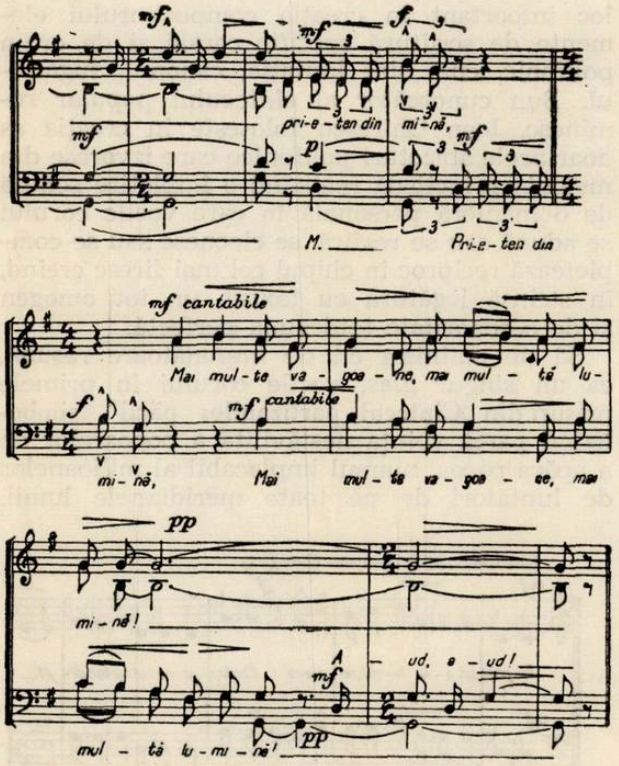


Este de remarcat aici folosirea bine aleasă a motivului melodic format din două cvinte suitoare răsunînd asemenea unui semnal de fanfară.

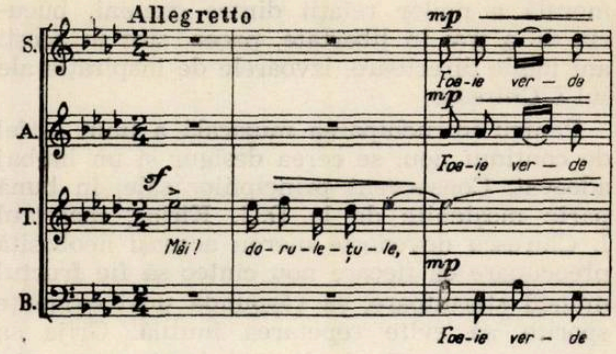
La fel, în cîntecul „Republică, măreaţă vatră“ unisonul robust din primele măsuri respiră mîndrie, încrederea neţărmurită în viitorul patriei noastre :

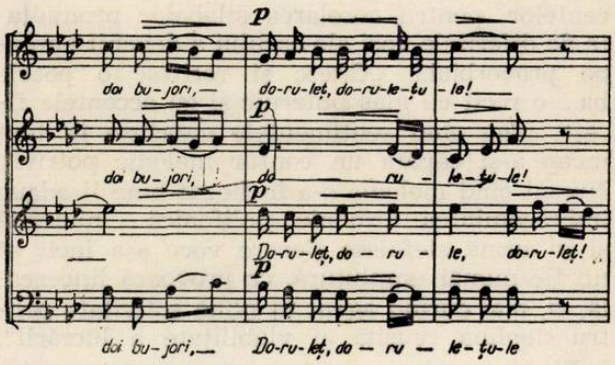


În „Dobrogea de aur“ piesă de mai largă desfăşurare muzicală, în „Să-nălţăm un cîntec fraţi“, „Doruleţul“, „Mărioară, păr galbin“, „Cetinele-cetioară“ ş.a., creaţii de o substanţă mai lirică, procedeele polifonice îşi află loc mai larg, vocile unduiesc mai libere, stăpînite parcă de un sentiment de incantaţie, de zburdălnicie, sugerînd fie o întrecere a maselor prinse în activitatea lor constructivă ca în cîntecul „Ecouri sub stele“,

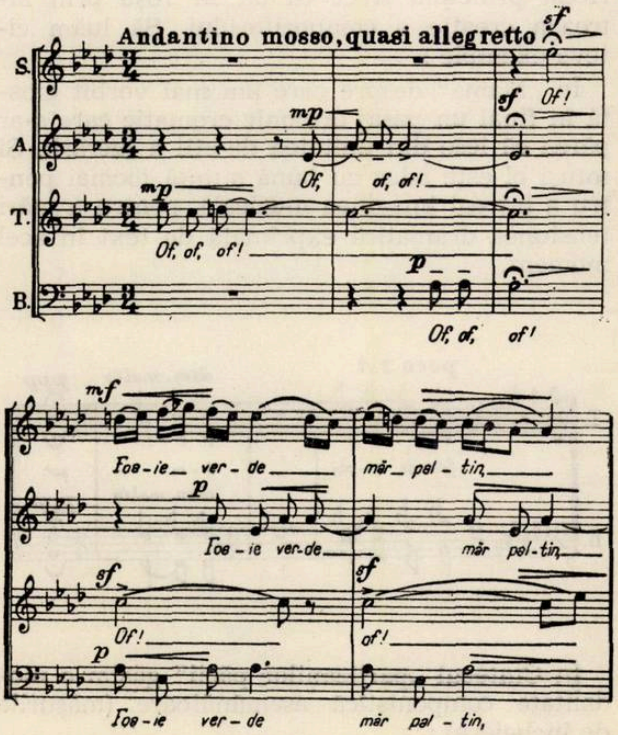


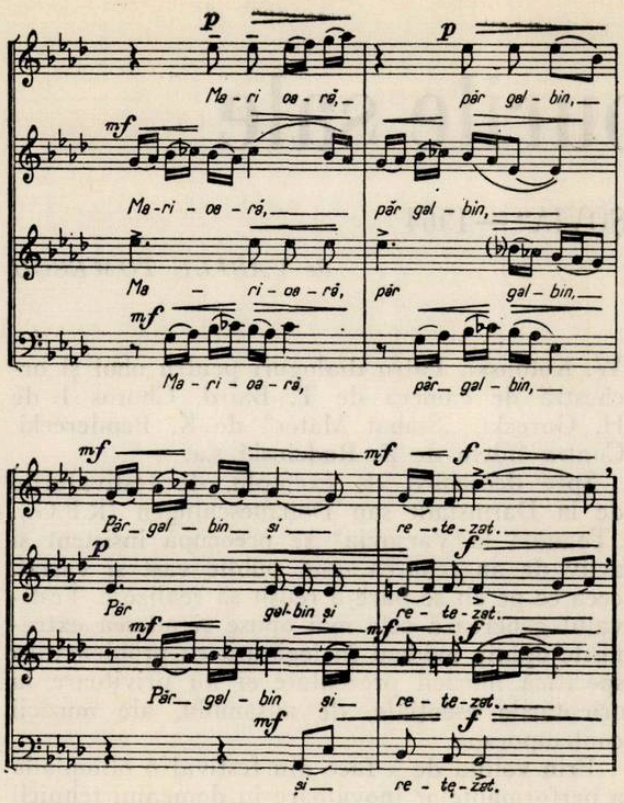
fie un moment, de veselie sărbătorească ; „Doruleţul“.





Deosebit de interesant ni se pare pe aceeaşi linie prelucrarea corală a melodiei populare „Mărioară, păr galbin“ unde structura modală a determinat o armonie şi o ţesătură polifonică de mare frumuseţe, în spiritul muzicii populare romîneşti :





Cîntecul de copii a constituit în trecut și constituie și azi o preocupare permanentă a lui I. Chirescu. E de ajuns să amintim că numai în ultimii ani au văzut lumina tiparului două colecții de cîntece importante : „Ale noastre, ale voastre", 31 de coruri la unison cu acompaniament de pian pe versuri de Ștefan Tita — cîntece destinate școlarilor mai mici și „Coruri pentru pionieri și tineret" aranjamente corale pentru una sau trei voci egale, vizînd ansamblurile de pionieri și școlari de vîrstă mai mare.

Și sub acest aspect, al grijii de îmbogățire a repertoriului de cîntece pentru cei mai mici cîntăreți, maestrul I. Chirescu este un exemplu demn de urmat.

Prin prodigioasa sa activitate creatoare, Ioan D. Chirescu, artist al poporului, laureat al premiului de stat, se situează printre fruntașii muzicii românești contemporane.

Muzica sa, totdeauna luminoasă, degajînd entuziasm și dîrzenie, exuberantă, juvenilă și fermitate bărbătească, îndemnînd masele la luptă și militînd consecvent pentru pace, și socialism, exercită o puternică influență creatoare asupra dezvoltării muzicii noastre corale, contribuie la educarea milioanelor de iubitori ai muzicii din patria noastră.

● În ciclul „Figuri de compozitori, curente și idei în muzica contemporană", au avut loc la Uniunea Compozitorilor cenacluri dedicate lui Paul Hindemith, George Enescu, (din creația căruia au fost prezentate lucrări din ultima perioadă de creație a compozitorului — Poemul simfonic „Vox Maris" și Cvintetul cu pian) și Serghei Prokofiev.

Despre personalitatea și creația compozitorilor amintiți au conferențiat : Andrei Porfetye, Gheorghe Costinescu și Sergiu Sarchizov.

Cu privire la problemele muzicii de film compozitorii Theodor Grigoriu și Dumitru Capoianu au referit asupra rolului și profilului specific acestei muzici, expunînd și cîteva din metodele de creație în acest domeniu.

În cadrul unui cenaclu al subsecției de fanfară au fost dezbătute probleme actuale ale muzicii de fanfară.

Tema ultimului cenaclu al Secției simfonice și de cameră a constituit-o prezentarea și audierea lucrărilor : Cvartet de coarde nr. 5 de Wilhelm Berger, Sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah, Sonata pentru vioară și pian de Dumitru Bughici și Invențiuni pentru violoncel și pian preparat de Alexandru Hrisanide.

G. D.

● Liceul „Ion Luca Caragiale" din Ploiești a împlinit 100 de ani de existență. Festivitățile prilejuite de sărbătorirea centenarului au reliefat activitatea rodnică depusă de către profesorii acestei școli în decursul activității sale.

Primele date în legătură cu afirmarea activității muzicale în regiunea Ploiești le vom găsi împletite de viața acestui liceu. Așa de exemplu concertul dat de violonista Eliza Circa în 1867 a avut loc în incinta liceului. În 1886, un concert dirijat de profesorul liceului A. D. Verzianu, cu concursul baritonului Dimitrie Popovici Beyreuth, a cuprins și un oratoriu de Haydn.

Semnalăm printre muzicienii care s-au manifestat aici în decursul timpului pe Eduard Wachmann, Gavril Musicescu, George Enescu, Aurel Eliade, Elena Drăgulinescu Stinghe, Paul Constantinescu ș.a.

Au studiat aci, printre alții Ion Luca Caragiale, C. I. Parhon, Ion Manolescu, Paul Constantinescu, unii dintre ei devenind mai tîrziu profesori ai acestui liceu.

FLORIAN IOAN

Un festival și ecourile sale

„TOAMNA LA VARȘOVIA" — 1964

de VASILE TOMESCU

Cea de-a VIII-a ediție a festivalului de muzică contemporană „Toamna la Varșovia" a prilejuit desfășurarea unui număr de aproape douăzeci de concerte și spectacole, cuprinzînd 92 compoziții, dintre care 9 în primă audiție mondială și cincizeci de prime audiții în Polonia, reunind muzicieni din circa douăzeci de țări.

Inaugurate în anul 1956 cu scopul, atunci, de a stabili contacte între „școala poloneză" și orientările muzicii contemporane universale, festivalurile „Toamna la Varșovia" organizate de Uniunea Compozitorilor Polonezi și-au extins treptat profilul și obiectivele. Azi se vorbește curent de afirmarea „avangărzii muzicale poloneze", a „noului val polonez" (la nouvelle vague polonaise). În orice caz, cîteva trăsături imprimă acestui festival un aspect caracteristic, sui generis. Este o confruntare unică, prin fizionomia și proporțiile sale, între cele mai diverse orientări creatoare ale lumii. Este drept, procentul creației muzicale din alte țări esteuropene este încă cu totul minoritar, dar festivalurile din ultimii ani par a indica o creștere a acestui procent.

În ultimul festival au fost interpretate, între altele, dintre lucrările „clasicilor muzicii moderne", fragmente din operele „Moise și Aaron" de Schönberg, „Wozzek" de A. Berg, „Nasul" de Șostakovici, în întregime opera „Judith" de Honegger — o creație pătrunsă de dramatism profund și de o noblețe a inspirației care amintește de „Oedip"-ul lui Enescu. Tot astfel au fost prezentate lucrări simfonice și instrumentale de Stravinski, Hindemith, Webern, Bartok, Kodaly, A. Copland, H. Dutilleux, H. W. Henze.

O puternică impresie ne-au făcut-o cîteva lucrări noi, prin coloritul lor viu și pătrunzător, prin sinceritatea realizării și îndrăzneala soluțiilor de limbaj, cum sînt „Schwingungen" de Ronald Kain (R.F.G.), „Fioriture" de Karl-Birger Blomdahl (Suedia), „Canciones a Guiomar" de Luigi Nono și Synchromie de Nicolo Castiglioni (Italia), Cvartetul pentru coarde nr. 3 de M. Kopelent (Cehoslovacia), Concertul pentru flaut, oboi, pian și percuție de E. Denisov (U.R.S.S.), Poeme pe versuri de J. Tardieu pentru cor mixt și soliști de Constantin Regamey (Elveția).

Dintre lucrările compozitorilor polonezi s-au impus atenției, prin aceleași calități, Frescă simfonică de K. Serocki, Postludiu de W. Lutoslawski, Muzică pentru suflători și timpani de W. Kotonski, Patru dialoguri pentru oboi și orchestră de cameră de T. Baird, Choros I de H. Gorecki, „Stabat Mater" de K. Penderecki, Contra fidem de Z. Rudzinski ș.a.

Spre deosebire, de exemplu, de festivalurile de la Darmstadt sau Donaueschingen (R.F.G.), „Toamna la Varșovia" se preocupă insistent și activ de angrenarea unui public vast și variat, ceea ce pe cît se pare a reușit să realizeze. Festivalul generează cele mai opuse și adesea extremiste opinii, evident în legătură cu problematica specifică muzicii prezentate și nu privitoare la orientările esențiale, de ansamblu, ale muzicii contemporane.

Prin voința de a face din festival o olimpiadă a performanțelor inovatoare în domeniul tehnicii muzicale, „Toamna la Varșovia" a căpătat un ecou viu, extrem de răspîndit în opinia muzicală contemporană. Numeroase enciclopedii, dicționare, reviste de specialitate, presa cotidiană menționează acest eveniment, nu o dată referirile conținînd aprecieri dintre cele mai contradictorii și vehemente...

Iată, de pildă, părerile unui consecvent oaspete al Festivalului, criticul vest-german Ulrich Dibelius („Musica" nr. 6, nov.—dec. 1964): „Perspectivele deschise spre răsărit ca și spre apus mențin în tensiune viața muzicală; „Toamna la Varșovia" devine o oglindă concavă, iar multiplele elemente pe care le recepționează devin aci refracții extrem de originale, tulburătoare".

„Centrul pulsant al acestor evenimente — continuă observatorul — s-a dovedit a fi și de data aceasta însăși muzica poloneză. Abundența ei, nivelul artistic, forța ei creatoare inepuizabilă sînt ele însele uimitoare, dar devin cu atît mai uimitoare cu cît avem în vedere resemnarea și epuizarea ce se resimt în alte centre de festivaluri, cu cît ținem seama de stagnarea mai mult sau mai puțin evidentă în componistica zilelor noastre. Și în Polonia nu este un creator izolat care lucrează în continuare cu succes și forță inventivă, ci un grup întreg, oricît de clar s-ar deosebi individualitățile și temperamentele, totalitatea este aceea care determină tabloul, pentru a cărui contemplare, pentru care confruntare merită să faci drumul pînă la Varșovia"...

Dimpotrivă, alți muzicieni contestă cu fervoare poziția de avangardă a compozitorilor polonezi ce constituie capetele de afiș ale Festi-

valului. „Cînd o modă ia naştere într-un loc geografic oarecare — spune compozitorul francez Jacques Bondon („Les Lettres françaises" nr. 1050, 15—21 oct. 1964) — ea se propagă totdeauna în jurul restului lumii, într-un fel concentric. Anume, epicentrul fiind Parisul, este foarte firesc ca ... muzicienii din Polonia „să sufere cu un decalaj de mai mulţi ani efectele undelor sale. Dacă astăzi, o nouă modă se naşte aci, puteţi fi siguri că, în cîţiva ani, polonezii vor suferi efectele acestor unde".

Înşişi criticii muzicali polonezi văd festivalul ca reprezentînd imaginea, propusă mai sus, a cercurilor concentrice — evident cu altă tălmăcire. „Să ne închipuim „Toamna la Varşovia" — arată Bohdan Pociej în „Ruch Muziczny" „în forma unui desen care înfăţişează cercuri concentrice. Exact la mijloc s-ar găsi o sferă a valorilor mari şi izbutite, am putea-o numi sfera capodoperelor şi am marca-o cu o culoare liniştită, saturată cu un verde frumos. Cercul următor va fi sfera operelor eclectice, colorată cu tonuri gris, murdare. A treia sferă, cea mai înaltă, emană culoarea cea mai intensivă, tulburătoare, culoarea roşie saturată cu atît mai intensivă cu cît este mai apropiată de marginea desenului nostru. Această sferă situată la extremitate vom numi-o sfera experimentului".

Un aspect principal pozitiv în orientarea festivalului „Toamna la Varşovia" — aşa cum ne-au confirmat-o concertele — este, într-adevăr, abordarea celor mai noi şi caracteristice lucrări în scopul verificării interesului artistic produs de acestea, cu alte cuvinte prezentarea lor fără prejudecăţi, ca într-un fel de examen dat în faţa publicului şi a criticii. Cît priveşte criteriul acestui interes artistic, al valorii operei de artă, putem intîlni în presa de specialitate puncte de vedere care abordează integral şi exclusiv aspectul tehnic, gramatical. „Sfera experimentului — arată criticul polonez citat — se află dincolo de bine şi rău. Nu acţionează aci criteriul valorilor caracteristice, deoarece nu există experimente bune sau rele ci numai experimente mai mult sau mai puţin originale, mai mult sau mai puţin noi". „Experimentul muzical, continuă criticul, trebuie să fie într-un sens o antrepriză singulară, izolată, individuală, cu toate că poate găsi cîţiva imitatori... El este într-un anumit sens semnalul timpului viitor, ca şi cum am putea deduce din poziţia cărţilor de joc, simptomele celor mai cutezătoare experienţe, ca şi cum am prezice viitorul muzicii. Delimitarea operei experimentale va permite să urmărim direcţia dezvoltării muzicii inovatoare, să stabilim cel mai înalt grad al noutăţii ; eliberarea de criterii tradiţionale ne îngăduie să pătrundem în însăşi esenţa schimbării procesului, în vîltoarea experimentului însuşi".

În orice caz, în întreaga efervescenţă de idei predomină indiscutabil concluzia împărtăşită de compozitorii şi criticii care activează la Festival, potrivit căreia estetica, conţinutul muzicii este rezultatul procesului unidirecţional de înnoire a procedeelor tehnice, de descoperire a noi resurse sonore, de aflare chiar a unor noi modalităţi de percepere a muzicii de către auditor : „O operă muzicală interesantă materializează experienţe muzicale necunoscute, ea „precede" deci tuturor auditorilor... Cu cît publicul este mai „obişnuit" cu muzica cu atît mai puternice sînt în general la el anumite deprinderi estetice determinate şi adesea ele sînt însoţite de o incapacitate de a sesiza noua poetică — spune în programul de sală al Festivalului, Michal Bristiger —. Aceasta se vede cînd cu cele mai bune intenţii el caută reacţii familiare printre structuri, decepţionat cînd nu le găseşte. Şi atunci el declară că muzica este prea statică sau din contră prea dinamică, el afirmă atunci că nu se petrece nimic sau că prea multe lucruri se repetă, el o acuză de monotonie sau de urîţenie, se miră de absenţa începutului sau sfîrşitului operei, ca şi cum muzica ar trebui să urmeze un curs de tensiune după imaginea unei unde, *ca şi cum ea ar trebui să fie o expresie a imaginii vieţii spirituale a omului (s.n.).* Uneori el îşi dă seama că ar fi mai bine să renunţe la ideea de a adresa pretenţii către noua muzică şi de a începe prin a-şi schimba modul de ascultare".

„Ideea unui joc între o muzică abstractă şi o propunere de imagini — arată Luc Ferrari, privitor la lucrarea sa *Flashes,* interpretată la Festival — permite de a *decondiţiona* ascultarea muzicii, considerată în general ca o elaborare sonoră pură ; permite astfel de a considera auditoriul ca *element activ,* fiecare putînd să-şi facă o reprezentare a sa asupra operei şi putînd face *propria sa analiză*" (s. noastre).

În complexul preocupărilor festivalului, muzica poloneză îşi aduce contribuţia prin exponenţii unor diferite generaţii. Decan de vîrstă şi pedagog al tinerilor compozitori, Boleslav Szabelski, elev al lui Karol Szimanovski, participă azi alături de toate generaţiile la reprezentarea noii muzici poloneze. Activează apoi Witold Lutoslawski şi Grazina Bacewicz, născuţi în 1913, Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki şi Jan Krenz, care au constituit cu peste 15 ani în urmă „Grupul 49", Bohuslav Schäffer (n. 1929), fervent animator şi teoretician, generaţia lui Henryk Gorecki şi Krzysztof Penderecki, născuţi în 1933, pînă la compozitorii foarte tineri.

Se pot distinge astăzi următoarele aspecte stilistice de ansamblu :

— Un compromis între romantism, neoclasicism şi noile procedee tehnice, reprezentat, de pildă, prin Sikorski, Bacewicz, Baird, Lutoslawski.

— Aplicarea „noului material sonor" la formele tradiţionale, ca de exemplu în lucrarea Canon pentru instrumente de coarde şi bandă de magnetofon de Penderecki, sau în unele lucrări de Serocki.

— Orientări „absolut noi" în ce priveşte esenţa artei muzicale, structura, modul de execuţie, raportul între muzică şi public. Această din

urmă orientare militează deschis și activ pentru înlocuirea gramaticii „clasicilor muzicii moderne", cum sînt denumiți încă de cîtăva vreme compozitori ca Pierre Boulez sau Luigi Nono.

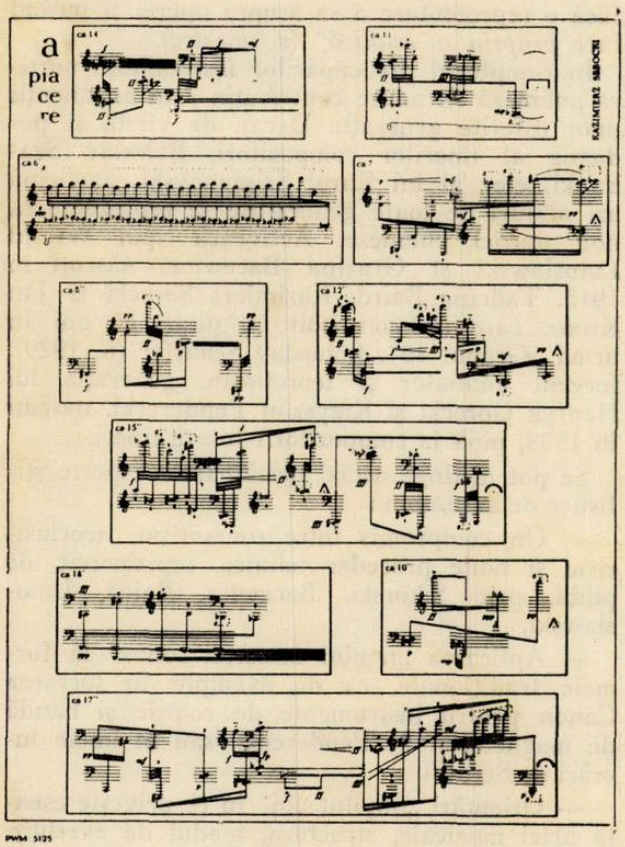
Cum s-ar putea rezuma ansamblul de procedee tehnice care, în consensul larg al compozitorilor acestor orientări, definesc și estetica muzicii de cea mai nouă factură ?

„Declinul vechilor noțiuni relative la categorii de asemenea fundamentale ca elementele muzicale (în muzica tradițională : melodia, ritmul, armonia, timbrul etc.) — se arată în programul de sală al festivalului —, apare într-o declarație a compozitorului Gorecki : „există, pentru mine, trei elemente fundamentale : tempo — care înglobează toate fenomenele de timp, dinamismul — care reglează tensiunile și desfășurarea lor și, însfîrșit, timbrul prin care înțeleg deopotrivă schimbările de înălțime a acordurilor ca și înlănțuirea lor în sensul cunoscut".

Mai mulți critici subliniază, cercetînd structura noii muzici, că ea consacră „detronarea temei și a travaliului tematic".

În comentariul Simfoniei sale a II-a, Zigmunt Mycielski formulează astfel teza lucrării sale (1962): „Am vrut să demonstrez că elementul fundamental al muzicii nu este culoarea ci linia, motivul și ritmul". „Acest parti-pris — spune un critic în revista „Ruch Muziczny — pare dacă nu ascetic cel puțin sîcîitor".

Continuă muzica, în concepția compozitorilor prezentați ca cei mai de seamă experimentatori (Gorecki, Schäffer, Cage), să constituie o artă



Partitura lucrării A piacere de B. Schäffer

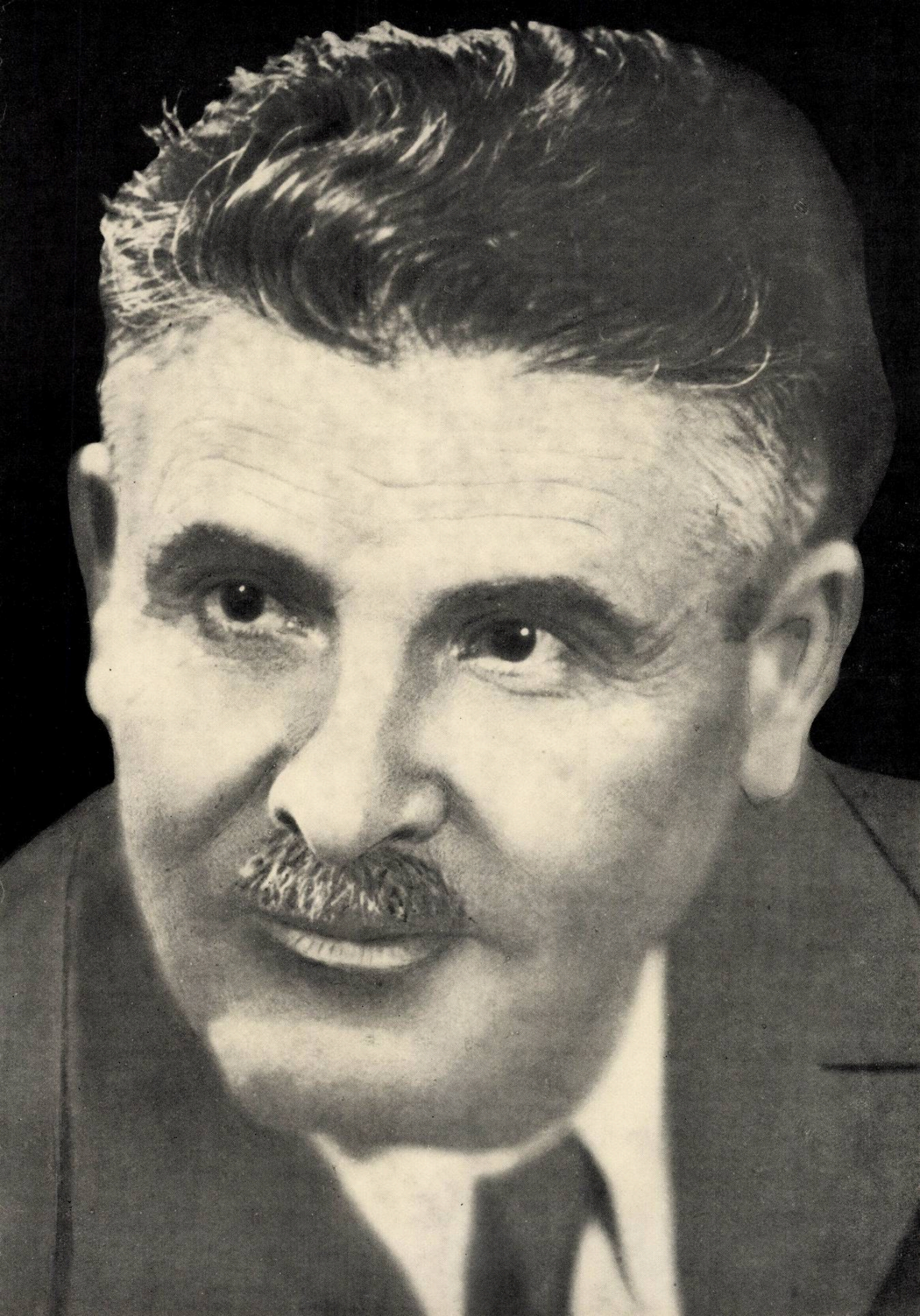
ale cărei coordonate să fie delimitate *în timp* ? Teoretizînd asupra caracterului „închis" al formei în muzica tradițională, adică în întreaga muzică de pînă acum, B. Pociej explică astfel trăsăturile „deschise" ale „formei" în noua muzică : „În muzica astfel înțeleasă, de fapt nu este important nici începutul nici sfîrșitul. Cadrele timpului pot fi desenate aproximativ, dar dacă muzica se termină în acest moment sau altul al duratei sale, acest fapt în realitate nu prezintă o însemnătate mai mare. „Non-stop" a lui Schäffer, a cărei dispoziție este notată în sistemul specific schäfferian, hieroglific, neotabulatura notației, însemnările concentrate pe o coală mică de hîrtie — poate dura de la 6 minute la 8 ore, depinzînd de gradul de inventivitate și de dispoziția interpretului (acesta se poate schimba cu un altul). În orice moment ascultătorul poate întrerupe audiția și în orice moment o poate relua. El nu trebuie să rețină în memorie momentele muzicii care se evaporă, nu trebuie să aștepte momentele care urmează. Muzica este reflectarea, simbolul duratei pure sau dacă vrem al volatilității. Ea este eliberată de povara trecutului și nu se teme de viitor . . .

Compozitorul acestei muzici . . . de fapt nu este compozitor, el nu compune ci pune în mișcare fluviul aparițiilor muzicale, ideile lui sînt potențiale și multilaterale la maximum și care la sfîrșit se egalează cu lipsa de formă.

. . . O operă închistată în cadrul unor forme ne aduce trăiri de o anumită greutate, o anumită sumă a trăirilor, un anumit complex de impulsuri, care ating anumite sfere ale psihicului nostru. Concepția „muzicii deschise" ne oferă ceva nedefinit sub raportul trăirii muzicale. Nu știm căror laturi ale trăirii sau simțirii noastre i se adresează, care va fi influența ei în continuare. Deocamdată (această muzică) produce în special febra excitației noului, aprecierea ei estetică este încă imposibilă" — conchide autorul.

Bazate pe elemente de gîndire abstractă, în orice caz pe elemente independente și suprapuse gîndirii artistice care zămislește o operă unică cu un sens expresiv dat, creațiile de acest tip permit o polivalență de interpretări chiar atunci cînd au în vedere încă așa-zisele „forme închise" : „Din punct de vedere formal — spune compozitorul Boleslaw Woytowicz privitor la Simfonia sa a III-a executată la festival — ea este construită pe principiul funcționării multiple a diferiților săi factori, ea comportă toate cele patru elemente fundamentale ale formei simfonice în patru mișcări, dar poate să fie tot așa de bine ascultată ca o suită de numeroase mișcări, ca o variație pe mai multe teme, ca o suită de studii polifonice dar mai ales ca o mare fugă cu 4 teme".

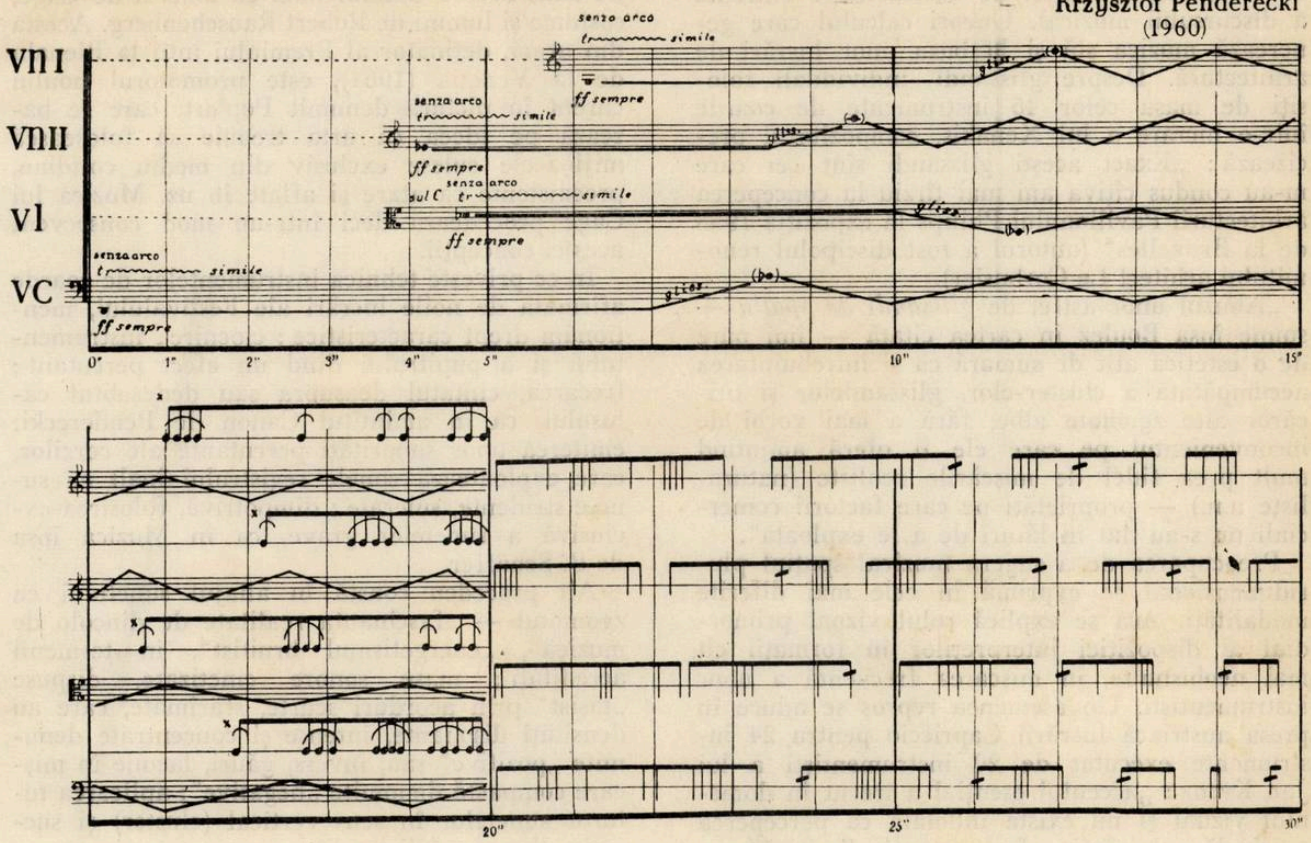
Din această idee a pluralității infinite, eventual și contradictorii, de sensuri nu numai emoțional-expresive ci și de structură muzicală, care guvernează noua creație, s-a născut procedeul aleatorismului. Acesta poate fi privit în lumina lucrărilor cîntate la festival, ca avînd două



Julianowi Zarzychiemu

QUARTETTO

Krzysztof Penderecki
(1960)



direcţii : aleatorismul integral, denumit şi al „macrotextului", de tipul celui afirmat de John Cage, şi „aleatorismul controlat" sau al „microtextului", mai frecvent în muzica festivalului, care are în vedere efectele definitive de contrast dinamică, frazare, intonaţie, tempo, ornamentaţie, timbru, în cadrul intenţiei compozitorului. Iată ce scrie însă criticînd acest principiu nu numai din punct de vedere conceptual dar şi gramatical, Pierre Boulez în recenta sa carte „Penser la musique aujourd'hui" (Ed Gonthier, 1963) : „Din ce în ce mai mult, mi se pare, s-a confundat alegerea în acţiune, hotărîtă înaintea unei pluralităţi de realizări cu un libertinaj faţă de materia muzicală : libertinajul nu este libertate. Libertinajul, de multe ori, se mărgineşte cu monotonia. Deviaţia mentală se lasă uşor analizată : o simplă degradare a concepţiei ne face să ne dăm seama de aceasta ; plecîndu-se de la rigiditatea absolută şi riguroasă a schemei, s-a acceptat mai întîi o limită de eroare, piedică pur materială pe drumul perfecţiunii, apoi s-a consimţit un coeficient de eroare neprevăzut, care s-a voit, puţin după aceea, improvizaţie ; procesul accentuînd totdeauna pagubele sale contagioase, schema lui însăşi s-a găsit coruptă: el a sfîrşit prin a fi, intrinsec, neprevăzut... Un gest accidental pe o schemă de întîlnire n-are de loc şanse arhitectonice" ...

Ca preocupare tehnică, gramaticală, la polul opus aleatorismului se află principiul elaborării muzicii pe baza unor calcule fizice — matematice extramuzicale. Pe lîngă aportul unor compozitori matematicieni ca Ianis Xenakis, Shin Ichi Matsushita, un mare număr de compozitori scrutează cu stăruinţă căile generării muzicii noi de către calculele ciberneticii. Iată cum explică I. Xenakis mecanismul creării lucrării sale „St/10-1-080262, pentru zece instrumente, constînd într-un program probabilist de calcul" : „Programul este un complex de legi stocastice (de la calculul probabilităţilor) pe care autorul le-a introdus în compoziţia muzicală de foarte mulţi ani. El comandă creierului electronic să precizeze toate sunetele unei secvenţe calculate prealabil, unul după altul. După specificarea naturii sunetului urmează clasa sa de timbru (arco, pizzicato, glissando etc....), instrumentul, înălţimea, panta de glissando, dacă are loc, durata şi forma dinamică a emisiunii sunetului".

„Odată lucrul terminat — arată compozitorul Edgardo Canton în legătură cu calculele pentru crearea lucrării „Piesă cu unde martenot" — m-am aflat în prezenţa unui „monstru" care nu putea încă să poarte numele de muzică decît prin aluzie sau prin analogie şi pe care aş putea s-o descriu în termenii următori : Trei feluri de evenimente se succed sau se întrepătrund. 1) „nori" făcuţi din praf de sunete punctuale, 2) sunete „ţinute" care traversează spaţiul, 3) sunete „animate", un fel de individualităţi în mişcare".

Creşte tot mai mult tendinţa de a ataşa muzicii o substructură plastic-vizuală, tendinţă aparent contrastantă celei de abstractizare extremă a discursului muzical. Uneori calculul care generează muzica stă şi la baza unor lucrări de arhitectură. Despre glissandi individuali folosiţi de masa celor 46 instrumente de coarde într-o lucrare a lui Xenakis, compozitorul precizează : „Exact aceşti glissandi sînt cei care m-au condus cîţiva ani mai tîrziu la conceperea arhitecturii Pavilionului Philips la expoziţia 1958 de la Bruxelles“ (autorul a fost discipolul renumitului arhitect Le Corbusier).

„Abuzul unor astfel de *glissandi de spaţiu* — spune însă Boulez în cartea citată — îmi pare de o estetică atît de sumară ca şi întrebuinţarea necumpătată a cluster-elor, glissandelor şi oricăror alte zgomote albe, fără a mai vorbi de inconvenientul pe care ele îl oferă amintind mult prea fidel de mişcările realiste (naturaliste n.n.) — proprietăţi pe care factorii comerciali nu s-au dat în lături de a le exploata“.

Preocuparea de a sugera muzical spaţiul pluridimensional se exprimă în cele mai diferite modalităţi. Aşa se explică rolul vizual primordial al dispoziţiei interpreţilor în formaţii cît mai neobişnuite, în mişcarea frecventă a unor instrumentişti. Un asemenea reproş se aduce în presa austriacă lucrării Capriccio pentru 24 instrumente executat de 20 instrumentişti a lui Jan Krenz : „accentul esenţial a trecut în domeniul vizual şi nu există îndoială că perceperea muzicală a lucrării a fost puternic limitată“.

Expresia „o lucrare muzicală a fost creată“ în sensul că a fost interpretată, folosită în critica muzicală clasică (în deosebi în cea franceză),capătă în raport cu unele orientări componistice actuale o accepţiune încă mai directă, mai justificată. Este vorba de participarea necesară activă a interpretului la desfăşurarea structurii muzicale şi chiar de participarea publicului care alături de interpret constituie cadrul în care se naşte un anume gen de creaţie muzicală. Un rol important în stabilirea punţii de legătură între toţi factorii — compozitor, interpret, auditor — îl are în asemenea cazuri cadrul obiectiv, sfera obiectelor şi instrumentelor folosite pentru producerea muzicii, precum şi scena, sala etc.

„Fenomenele sonore sînt rezultatul activităţii la care asistăm — arată în articolul citat B. Pociej ; noua realitate muzicală este creată sub ochii noştri ca şi un spectacol teatral. La Cage realitatea muzicală este creată prin diferite activităţi simple de fiecare zi : scrisul la maşină, întoarcerea butonului la aparatul de radio, curgerea apei, amestecarea cărţilor de joc, şi chiar oferirea florilor. La Schäffer activităţile sînt poate mai mult de natură muzicală, nu sînt mai puţin spectaculoase şi deci întrucîtva demonstrate teatral creînd o atmosferă veselă de amuzament plin de haz. Totuşi şi prin acest amuzament muzical, jucîndu-se de-a muzica se desăvîrşeşte pe nesimţite o anumită schimbare principială în însăşi gîndirea, concepţia noastră muzicală“.

Rîndurile de mai sus comentează muzical spectacolul de balet dat în festival de Compania de dans Merce Cunningham cu muzica de Cage, costume şi lumini de Robert Rauschenberg. Acesta din urmă, deţinător al Premiului întîi la Bienala de la Veneţia (1964), este promotorul noului curent în pictură denumit Pop'art, care se bazează pe ideea că arta trebuie să folosească mijloacele culese exclusiv din mediu cotidian, preexistente ca atare şi aflate în uz. Muzica lui Cage procedează deci într-un mod consecvent acestei concepţii.

În ce priveşte tehnica instrumentelor de coarde afirmată de noile lucrări ale Festivalului, menţionăm drept caracteristice : ciocnirea instrumentului şi a pupitrului dînd un efect percutant ; frecarea, cîntatul deasupra sau dedesubtul căluşului, ca în amintitul Canon de Penderecki; emiterea unor sonorităţi percutante ale corzilor, care exploatează zonele registrului înalt cu sunete stridente, şuierate ; dimpotrivă, folosirea exclusivă a sunetelor grave, ca în Muzica ipsa de B. Schäffer.

Alt procedeu constă în aliajul sunetului cu zgomotul — „fascinanta realitate de dincolo de muzică“, „energetismul bruitist“, în termenii acreditaţi ; mase sonore cinetizate, dispuse „taşist“ prin acorduri scurte, sfărîmate, care au densităţi disonante, intense şi concentrate denumite „pozitive“ sau, invers, găuri, lacune în mişcare compactă denumite „negative“; aplicarea tuturor sunetelor în sens vertical (cluster) şi succesiv-diagonal (glissandi).

În ce priveşte compoziţiile destinate pianului, iată părerea exprimată de W. Malinowski : „Este, pentru a spune astfel, crepusculul pianului : Trecutul acestui instrument a dominat aproape trei secole de istorie a muzicii. Şi invers : construcţia sa mult timp perfecţionată este expresia ţelurilor muzicale bine determinate... Factura pianului este rezultatul legilor vechi de organizare a materialului sonor şi al fiziologiei mîinii“. Consecvenţi acestor opinii, o seamă de compozitori au prezentat la festival lucrări în care inconsistenţa tematică voită caută să fie suplinită prin căutări de sonorităţi noi, obţinute în special prin „antinomia“ coardei lovită normal, ca ciocănelul, şi cea înăbuşită, zbîrnîită, în interiorul pianului.

Păreri extremiste există şi cu privire la rolul şi profilul actual al orchestrei : „Vor trebui să meargă la rebut nu numai pianele dar... şi marea orchestră simfonică : înaintea revelaţiei coloristice şi a facultăţii de operare a micilor ansambluri, corpul de 100 persoane nu mai are nimic de făcut“. (Stefan Kisielewski).

Cît despre tehnica în piese vocale este de remarcat faptul că de regulă cuvîntul îşi pierde sensul, fie că păstrează o formă gramaticală inteligibilă, fie că se transformă în elemente sonore percutante, onomatopeice, simbolice, sugestive, coloristice ; în schimb sunetul tinde să reconstituie sensul cuvîntului.

Apare cu totul firesc ca noile orientări morfologice-muzicale să genereze mobiluri noi şi în

domeniul interpretării : „În noua mea muzică, arată dirijorul şi compozitorul Jan Krenz, vreau să dau independenţă executanţilor, să creez din vechea orchestră un ansamblu de soliști care cîntă nu sub bagheta, ci mai degrabă sub ochiul şefului de orchestră".

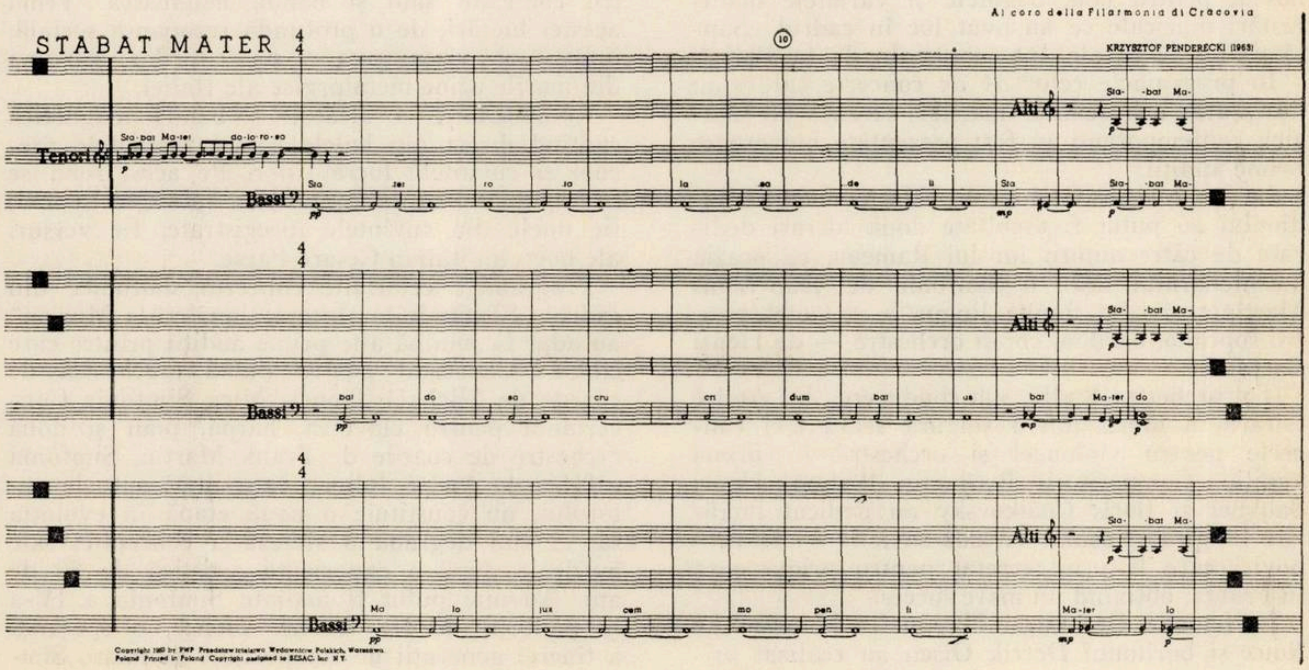
„O profundă revizuire a posibilităţilor de interpretare priveşte în muzica contemporană nu numai pianul, ci ea a îmbrăţişat toate instrumentele şi toţi executanţii — scrie cu o notă subînţeles critică W. Malinowski — Ea este însoţită de verificarea noţiunilor fundamentale privind jocul de ansamblu, competenţa şefului de orchestră, funcţia spaţiului în sala de concert, rolul compozitorului însuşi. Pe acest drum se ajunge la un sacrilegiu : capacul pianului şi pupitrul cu partitura fac parte din percuţie, sala devine un loc care nu este de fel mai puţin bun ca estrada pentru a-i aşeza aici pe executanţi, partiturile — tot aşa de bune pentru a fi cîntate de la început pînă la sfîrşit ca şi invers".

Este de arătat că nu întreaga producţie prezentată la Festival îşi propune să aducă în scenă asemenea procedee de uluitoare noutate în sine. Există o seamă de creaţii în care expresivitatea muzicală răzbate cu forţă. În asemenea lucrări, fie că aflăm o tematică muzicală proeminentă, reliefată, obţinută prin sinteza unor factori ca muzica preclasică, cîntecul gregorian, cîntecul laic medieval, muzica exotică şi primitivă, jazzul; cum aflăm de pildă în impresionanta lucrare „Stabat Mater" de C. Penderecki, fie că noile procedee sînt subordonate unei idei expresive predominante, de o autentică forţă artistică, ca de pildă lucrarea „Schwingungen" de Roland Kayn.

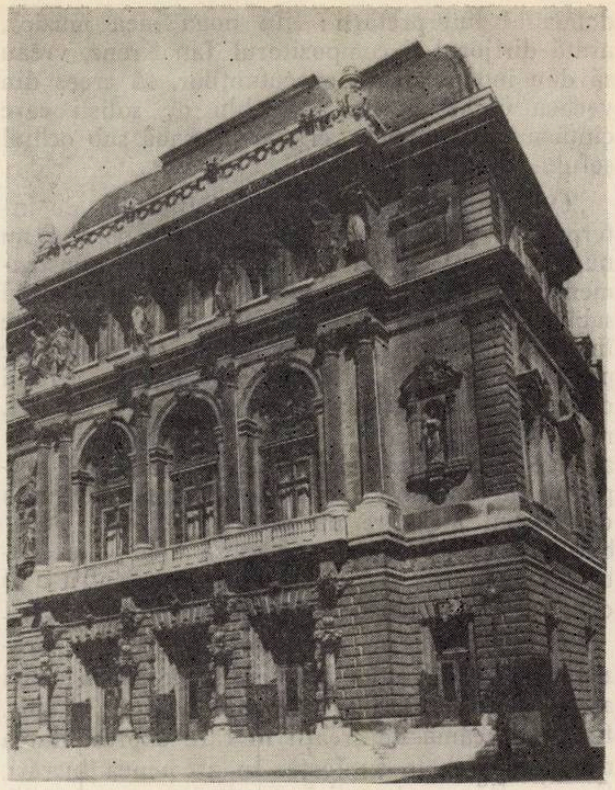
Pentru a conchide, dăm din nou cuvîntul lui Pierre Boulez, care referindu-se la iuţeala uimitoare cu care în ultima vreme se perindă diferitele căutări artistice, arată: „Epidemii de temut şi periodice: a existat anul seriilor cifrate, cel al timbrelor noi intrate în limbajul curent, cel al tempilor coordonaţi ; a existat anul stereofonic, anul acţiunilor ; a existat anul hazardului : se poate deja prevedea anul informei (l'année de l'informe)" ... se nasc fetişisme schimbătoare : al numărului, al marilor numere, al spaţiului, al hîrtiei, al grafismului, al (non) psihologiei, al informaţiei, al acţiunii — în consecinţă al reacţiunii !

Anumite procedee, rezultate, maniere de a inventa se vor învechi sau vor rămîne pur personale, acelea care i s-au părut (compozitorului nn) primordiale cînd le-a descoperit ; şi compozitorul va fi considerat ca neglijabile sau ca detalii secundare lucruri care se vor dovedi, mai tîrziu, de o importanţă capitală. Este un grav prejudiciu de a confunda valoarea operei sau noutatea sa imediată cu eventuala sa putere de a fertiliza" ...

Fără îndoială, viaţa muzicală constituie cel mai obiectiv şi exigent examen pentru întreg ansamblul de căutări artistice, procedee inovatoare tendinţe spre descoperirea unor lumi sonore inedite. Nu încape îndoială că, de pe acum un însemnat număr dintre compozitorii consacraţi ca şi dintre cei ce se afirmă pentru prima oară la Festivalul „Toamna la Varşovia" au îmbogăţit creaţia muzicală contemporană cu o valoroasă experienţă, deschizînd drumul către noi orizonturi tehnice expresive, către arta prezentă şi viitoare, către muzica de azi şi de mîine.



Insemnări muzicale din Paris



Opera comică

de HILDA JEREA

Variata viaţă muzicală a Parisului se înfăţişează vizitatorului străin sau cetăţeanului francez ca un bogat eventai de manifestări din care cu greu te poţi hotărî în alegerea unui spectacol sau a unui concert.

Aproape zilnic, în faţa ghişeelor sălilor de concert, acelaşi şir lung de oameni tineri sau mai vîrstnici, nerăbdători să ajungă la puţinele bilete accesibile care există, majoritatea fiind inaccesibile veniturilor unui cetăţean obişnuit.

Timp de aproape două luni, publicul parizian a urmărit cu pasiune, cu interesul său bine cunoscut pentru nou, bogatele şi variatele manifestări muzicale ce au avut loc în cadrul „Săptămînilor Muzicale Internaţionale de la Paris".

În programele celor 34 de concerte care s-au desfăşurat sub semnul marilor curente ale muzicii contemporane au fost prezentate numeroase prime audiţii.

La concertele Orchestrei Filarmonice a Radioului au putut fi ascultate două lucrări dedicate de către autorii lor lui Rameau, cu ocazia bicentenarului său : o Simfonie de Jean-Louis Martinet şi „Le Pange lingua" — motet pentru soprano, bariton, cor şi orchestră — de Henri Barraud.

Tot orchestra Radio, sub conducerea lui André Girard, a oferit într-o singură seară trei concerte pentru violoncel şi orchestră în primă audiţie. Compozitorii Benjamin Britten, Henri Sauguet şi Boris Ceaikovsky au dedicat lucrările lor prodigiosului virtuoz sovietic — Rostropovici care le-a interpretat pentru prima oară în Franţa, obţinînd un mare succes.

În fruntea Orchestrei Naţionale, Maurice Le Roux şi baritonul Derrik Olsen au realizat prima audiţie în Franţa a uneia dintre cele mai bune lucrări ale lui Stravinski din ultima sa perioadă : „Abraham şi Isaac", aceasta după ce lucrarea fusese prezentată în audiţie europeană de către Fischer-Dieskau şi autor.

Critica franceză a apreciat balada lui Stravinski ca una dintre partiturile cele mai dramatice, mai dense, şi mai convingătoare ce-au răsunat în ultimii ani la Paris.

Mult interes a suscitat şi prezentarea de către Institutul Italian din Paris a unei noi lucrări de Luigi Nono „La Fabrica Illuminata" — pentru contralto solo şi bandă magnetică. Tema acestei lucrări, de o profundă rezonanţă socială, înfăţişează viaţa grea a muncitorilor într-una din marile uzine metalurgice ale Italiei.

Compozitorul a alcătuit o bandă magnetică captînd direct din halele uzinei zgomotele precum şi cuvintele lucrătorilor. Pe acest fond se suprapune vocea cîntăreţei care foloseşte ca text, fie unele din cuvintele înregistrate, fie versuri ale poetului italian Cesare Paese.

Programele celorlalte concerte simfonice din cadrul „Săptămînilor Internaţionale ale Muzicii" au adus la lumină alte prime audiţii printre care citäm : Concertul pentru dublă orechestră de coarde de Michaël Tippet, Mica Simfonie Concertantă pentru clavecin, harpă, pian şi două orchestre de coarde de Frank Martin, Simfonia a III-a de André Jolivet, care, după spusele autorului, nu constituie o nouă etapă în evoluţia sa, ci mai degrabă o sinteză a concepţiei sale muzicale după o experienţă artistică de 30 de ani. Au mai putut fi audiate Simfonia a IV-a (a pădurii) de H. Werner Henze, o speranţă a tinerei generaţii de compozitori germani, Sim-

fonia-Cantată de Marcel Mihalovici, precum și lucrări de Luc André Marcel, Claude Prey, Jean Boudin, Castiglioni ș.a.

Paralel cu promovarea curajoasă a lucrărilor din muzica contemporană universală, numeroasele asociații sau grupări muzicale franceze, marile orchestre simfonice și ansamblurile instrumentale consacră concerte sau cicluri de concerte operelor lui Beethoven, Mozart, Brahms etc.

De pildă, Pierre Boulez, Bruno Maderna și Louis Martin ca șefi de orchestră, având ca solistă pe pianista franceză Yvone Loriod, au prezentat publicului parizian întreg ciclul de 22 concerte pentru pian de Mozart ; este de remarcat că prezentarea și analiza integrală a ciclului a fost făcută de un alt mare admirator al muzicii lui Mozart — Olivier Messiaen.

O mare afluență de iubitori ai muzicii au cunoscut în această stagiune concertul lui David Oistrah, ca și cel în care compatriotul său — Sviatoslav Richter — a fost solistul unui simfonic condus de dirijorul Lorin Maazel. Mai amintim de concertul dirijat de John Pritchard, având ca solist pe Samson François și pe celebra cîntăreață Théresa Stich-Randall.

Un interesant concert de muzică de cameră grupînd pe compozitorii cunoscuți sub numele de „Compozitori ai Școlii din Paris" a fost organizat de către gruparea „Ora muzicală din Montmartre".

Un mic nucleu de interpreți entuziaști în relevarea valorilor muzicale ale epocii contemporane, își propun să facă cunoscut unui auditoriu nu prea larg — atît cît poate cuprinde mica sală în care au loc concertele — pagini inedite din literatura muzicii de cameră moderne.

În programul serii au figurat : Sonata pentru pian de A. Tcherepnine, Duo pentru vioară și alto de Conrad Beck, Două dansuri cehe pentru pian de B. Martinu, Ricercari — variațiuni libere pentru pian — de Marcel Mihalovici și Sonata pentru violoncel și pian de T. Harsanyi. Cu acest prilej ne-a fost dat să reauzim pe bine cunoscuta și apreciata pianistă franceză Monique Haas, care și de data aceasta ne-a convins de devotamentul și dăruirea sa în propagarea literaturii moderne pentru pian.

Afluența pe care o cunosc concertele simfonice sau de cameră se poate regăsi și la spectacolele celor două teatre lirice naționale: Opera și Opera-comică. În general, repertoriul acestor teatre este structurat pe un profil clasic, ținîndu-se seamă de marile valori ale muzicii universale.

În impunătoarea sală a Operei din Paris, a cărei concepție monumentală este rodul arhitecturii geniale a lui Garnier și sculpturii măreție a lui Carpeaux, s-a produs o metamorfoză care a uimit întreaga lume : vechiul plafon a fost pictat de Marc Chagall, care aduce în viziunea sa un omagiu marilor compozitori creatori de opere și balete.

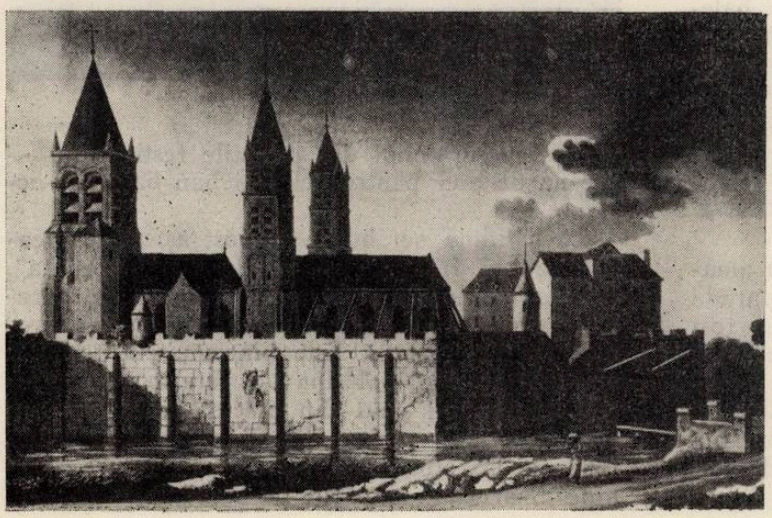
Din înaltul său, plafonul revarsă ca dintr-o imensă floare, petalele sale colorate reprezentînd figurile lui Tristan și Isolda, Romeo și Julietta, Pelleas și Melisanda, Daphnis și Chloe; apoi Boris Godunov, Flautul fermecat, Giselle, Lacul lebedelor. În centru, un soare aducînd omagiu lui Gluck, Verdi și Ravel.

În sala Operei din Paris au răsunat operele nemuritoare ale lui Verdi, Puccini, Ceaikovsky, Mussorgski, Manuel de Falla, Wagner, R. Strauss. Dintre compozitorii francezi, Opera are în repertoriu lucrări de Debussy, Ravel, Fl. Schmitt, Albert Roussel, A. Honegger, P. Dukas etc.

Amatorii de operă contemporană au salutat recenta montare a lui Wozzek; este cert că o dată cu crearea operei lui A. Berg teatrul liric francez a cucerit o nouă și prețioasă expresie muzicală.

În stagiunea muzicală 1964—1965 era așteptată cu nerăbdare montarea uneia dintre cele mai însemnate opere ale secolului XX — „Îngerul de foc" de Prokofiev.

Această dramă sumbră dar puternică, pe care Prokofiev a extras-o din povestirile lui Briussov, este considerată drept una din cele mai izbutite lucrări ale compozitorului. Opera-comică din Paris are meritul de a fi adus în fața publicului parizian acest spectacol, a cărui reușită artistică a fost asigurată de punerea în scenă a Mar-



Saint Germain des Près

Yvette Chauviré

gheritei Walman şi a dirijorului George Sebastian.

De la Coppelia, dansul a evoluat şi el pe scenele teatrelor lirice. La Opera-comică a fost formată o trupă compusă din elemente tinere care se consacră formelor mai moderne ale dansului, valorificînd totodată temeiurile baletului clasic.

Trei balete scurte constituie programul unei seri pe scena operei :

„Arcade" — coregrafia de Atilio Labis — este o desfăşurare inspirată din dansul clasic, şi care pune în valoare frumuseţea şi puritatea liniei. Muzica se sprijină pe trei uverturi de Berlioz — Carnavalul roman, Corsarul şi Beatrice şi Benedict.

„Prinţesa Aurora" — cel de-al doilea moment coregrafic — creat de Marius Petipa, este de fapt un extras din baletul „Frumoasa din pădurea adormită" de Ceaikovski. Yvette Chauvirè — una din „stelele" baletului francez, apreciată drept una dintre cele mai sensibile interprete ale rolului Giselle, se lansează aci într-o tehnică de mare virtuozitate, relevînd o nouă latură a personalităţii sale artistice.

Pe acelaşi program figura o reluare a baletului „Petruşka" după coregrafia originală a lui Fokine. De remarcat faptul că majoritatea interpreţilor s-au manifestat convingător, atît sub aspectul tehnic al mijloacelor de expresie, cît şi din punct de vedere actoricesc, lucru atît de important în acest balet pătruns de o acţiune vie, presărată cu un buchet de personaje pitoreşti.

Dar adevăratul punct de atracţie pentru amatorii baletului constituind o adevărată paradă coregrafică, pasionantă şi viu disputată, a fost cel de-al doilea Festival Internaţional de Dans ce a avut loc la Paris în luna noiembrie. Festivalul s-a desfăşurat la Teatrul Champs-Elysées, avînd ca participanţi : Baletul suedez, Compania Americană Paul Tayor, Baletul englez, Baletul din Franţa şi Baletul operei din Kiev.

Programul festivalului a demonstrat că atît în alegerea temelor de balet cît şi a partiturilor muzicale, participanţii s-au orientat în general spre un repertoriu tradiţional. Astfel, spicuim : „Fata de zăpadă", „Lacul lebedelor" şi „Francesca da Rimini" pe muzică de Ceaikovski, „Pas de deux" (Grieg), „Noaptea Walpurgiei" (Gounod), „Aureolă" (Händel).

În acest ansamblu de piese coregrafice a surprins şi a produs rumoare una din creaţiile baletului suedez intitulată „Vă place Bach?". Ceea ce a apărut neobişnuit este faptul că pe o muzică de Bach, interpreţii — dansatori şi muzicieni — dansează şi cîntă în maniera jazzului. În aranjamentul muzical al lui Jacques Loussier, partitura lui Bach se prezintă deci astfel : pe de o parte rămîne originală, pe de altă parte serveşte drept temă unor variaţiuni de jazz.

Numeroşi critici şi oameni de artă şi-au manifestat nemulţumirea faţă de acest principiu, ceea ce însă n-a împiedicat juriul să acorde

Foaierul Operei

acestei lucrări unul din premiile festivalului — Steaua de Aur pentru cel mai bun balet de acţiune.

Cu legitimă nerăbdare au fost aşteptate creaţiile trupei franceze — „Baletul din Franţa", condus de Jeanine Charrat. Reîntîlnirea apreciatei balerine franceze cu publicul său s-a produs nu fără emoţii. Este binecunoscut teribilul accident pe care balerina l-a suferit pe platourile televiziunii cînd din pricina unui foc, s-a ales cu grave arsuri. După o grea suferinţă fizică şi un efort îndelung de readaptare, Jeanine Charrat a reapărut pe scenă, mai întîi la

Geneva apoi, cu prilejul festivalului mai sus menţionat, la Paris.

Trei balete de caracter diferit figurau în programul trupei franceze :

„Pentru timpul prezent“ — pe un libret abstract şi o muzică insuficient de variată, „Alarmă în mina 21“ — o dramă petrecută în mină din pricina unei explozii şi, în sfîrşit, baletul „Pâris“ inspirat din cunoscuta legendă Olimpică, dat în premieră mondială cu prilejul acestui festival, lucrare care a repurtat succesul serii şi a cucerit totodată unul din premiile acordate de juriu.

Publicul muzical parizian iubeşte şi urmăreşte cu pasiune concertele corale, interpretarea marilor oratorii din literatura universală.

În decorul sobru al bisericilor din Paris au loc adeseori astfel de manifestări muzicale care, an de an, atrag un mare număr de auditori.

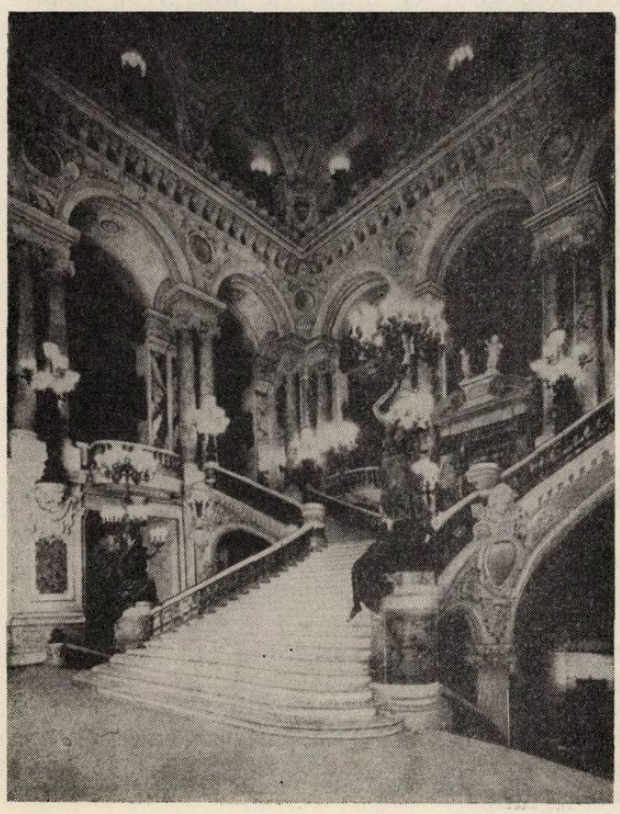
În cea mai veche şi austeră biserică din Paris, construită acum aproape 1000 de ani, — biserica Saint Germain des Prés — a avut loc un concert cuprinzînd Oratoriul de Crăciun de Bach.

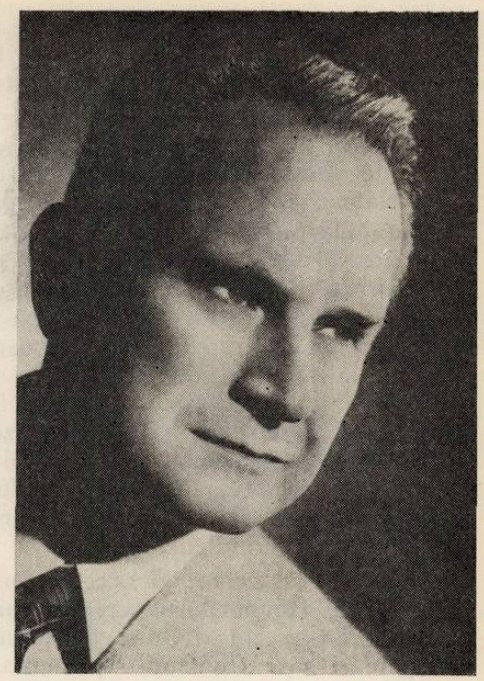
În interpretarea unui valoros grup de soliști vocali, cu concursul coralei profesorilor din Paris şi al orchestrei concertelor Colonne, oratoriul lui Bach ne-a fost înfăţişat în toată puritatea şi profunda sa umanitate.

Atît coralele cît şi interludiile orchestrale au relevat din nou întreaga frumuseţe şi bogăţie melodică a acestui oratoriu prin excelenţă popular.

Cu acelaşi interes a fost ascultat un alt oratoriu, la fel de iubit de masa largă a ascultătorilor — Messia de Händel.

Scara principală a Operei





Edmund Pendleton

Sub conducerea dirijorului american Edmund Pendleton, un grup de soliști americani şi englezi, corul Filarmonicii din Paris şi orchestra Lamoureux, la fiece sfîrşit de an reunesc în sala Pleyel pe iubitorii muzicii lui Händel şi ai acestei măreţe opere a sa.

O vie şi susţinută activitate de propagare a muzicii contemporane universale o desfăşoară prin concerte, conferinţe şi diverse publicaţii, gruparea „Domeniul muzical“, al cărui iniţiator şi conducător muzical este Pierre Boulez.

Printre membrii fondatori, susţinători sau simpli abonaţi ai asociaţiei aflăm nume consacrate în lumea artistică ca : Madeleine Renaud, J. L. Barrault, G. Auric, Nadia Boulanger, Eugen Ionescu, Michel Butor, Pierre Schaeffer etc.

Ideea organizării unor asemenea cicluri de concerte s-a născut ca o necesitate impusă de însăşi dezvoltarea şi evoluţia muzicii, a vieţii de concert, a publicului ascultător. Pe acest temei s-a făcut utilă stabilirea unui contact mai strîns, între compozitorii contemporani şi publicul interesat de cunoaşterea promoţiei componistice a epocii sale.

Prima stagiune de concerte organizate de „Domeniul muzical“ şi-a propus ca mai întîi să facă cunoscut publicului francez operele „clasicilor“ muzicii contemporane — Bartók, Stravinski, Berg, Webern, Schönberg etc.

Treptat, în programele concertelor au fost incluse lucrările compozitorilor mai tineri, iar pentru interpretarea acestora s-a manifestat o mare exigenţă artistică. Pe lista lucrărilor interpretate în aceste concerte găsim numele multor compozitori din generaţia tînără care şi-au găsit însă o consacrare. Iată o bună parte din ei : Luciano Berio, S. Bussotti, John Cage, H. W. Henze, M. Kagel, W. Kotonski, Bruno Maderna, I. Matsudoïra, Luigi Nono, K. Penderecki, H. Stockhausen etc.

La unul din concertele organizate de „Domeniul muzical", la sfîrşitul stagiunii 1964, melomanii parizieni au avut prilejul să asculte patru prime audiţii.

Concertul a debutat prin lucrarea „Poly-chronies" de Jean Claude Eloy, pentru orchestră de suflători, pian, harpă şi şase percuţionişti. Cele două piese componente ale acestei lucrări intitulate „Tăcerea lacului stelar" şi „Ferestre spre aurora" sînt oarecum asemănătoare ca atmosferă. Caracteristica lor cea mai pronunţată este intenţia autorului de a reda un aspect specific al timpului, un fel de a percepe mersul său. Acest tînăr compozitor, elev al lui D. Milhaud şi Pierre Boulez, pare a fi încă prizonierul pasiunii sale pentru combinaţiile stranii de timbre. Din lucrare se degajă o variată culoare instrumentală, obţinută în bună parte şi prin folosirea unor instrumente indiene.

Alt punct important al acestui concert a fost „Eonta" de compozitorul grec Iannis Xenakis, pentru pian şi un dixtuor de alămuri (patru trompete şi şase tromboni), prezentat în primă audiţie mondială. Titlul acestei lucrări este tipărit în scriitură silabică de origine creto-micenian㠄, datînd de 25 secole şi descifrată recent.

Compozitorul Xenakis şi-a început studiile muzicale la Atena, absolvind tot acolo şcoala politehnică. Mai tîrziu a venit la Paris unde studiază cu Messiaen şi îşi împleteşte activitatea muzicală cu studiile în domeniul arhitecturii. De altfel, timp de 12 ani el a fost colaboratorul vestitului arhitect L. Corbusier.

Xenakis întrebuinţează mijloace de expresie oarecum neobişnuite în tehnica componistică : un creier electronic hrănit de formule algebrice (e vorba de creierul electronic IBM 7090 din piaţa Vendôme-Paris).

Fără a fi vorba de a analiza pe plan tehnic o astfel de lucrare, se poate spune că ea se prezintă sub forma unui dialog între pian şi dixtuor, pianul avînd rolul unui fond clădit pe o avalanşă de sunete ultrarapide, cuprinzînd toată claviatura.

Pe acest ostinato al pianului intervin stridenţele, sonorităţile metalice ale dixtuorului, acestea luînd aparenţa unor straturi sonore foarte mobile, în continuă agitaţie, ca imensa masă lichidă a oceanului în furtună.

Cu lucrarea „Enigme arzătoare", ne apropiem de Webern. Tînărul compozitor şi oboist H. Holliger este şi el elev al lui Boulez.

Lucrarea sa se împarte în cinci secţiuni. Expunerea elementelor formale şi structurale se face în fragmentele 1—3. În partea a patra, tipurile structurale din piesele 2—3 sînt reexpuse, inversîndu-se ordinea lor. Partea a cincea, ea însăşi secţionată în cinci perioade, sintetizează cele precedente.

În lucrarea sa, Holliger face apel la timbre puţin auzite : asocierea clarinet-basului cu ţambalul, folosirea unor plăci de metal suspendate care dau sunete determinate etc.

În timpul unei dezbateri la un festival internaţional de muzică, un critic muzical, referindu-se la rolul copleşitor al factorului „timbru" în muzica modernă, spunea că acesta se comportă uneori ca „un sălbatic, recent eliberat din sclavie, năvălitor şi brutal".

„Ceea ce mă deosebeşte de alţi compozitori contemporani — spune Messiaen — este culoarea. Cînd aud muzică sau citesc o partitură văd culori. Sînt culori extrem de complexe care se suprapun ca nişte armonii. Sînt convins că există raporturi strînse între sunet şi culoare, dar sînt incapabil să o dovedesc".

Marea afluenţă de la ultimul concert al „Domeniului muzical" din 1965 se datora în bună parte şi primei audiţii a unei lucrări a lui Messiaen intitulată „Culorile cetăţii celeste".

Această lucrare concepută pentru pian solo, orchestră de alămuri, trei clarineţi, trei xilofoane şi percuţie metalică, face apel la cîteva citate ale Apocalipsului, la aleluia gregoriene, la ritmuri hinduse, la păsările Braziliei, Canadei şi ale Noii Zeelande.

Toate aceste materiale acumulate sînt puse în serviciul culorii şi a combinaţiilor de sunete. Prin urmare, forma lucrării depinde în bună parte de latura sa coloristică; de altfel este de remarcat cu cîtă măiestrie şi-a organizat compozitorul somptuoasele sale sonorităţi.

Publicul l-a aclamat pe autor cît şi pe curajoasa sa interpretă care cu „ciripitul" ei la pian putea stîrni gelozia celor mai ilustre păsări din Brazilia sau Canada !

Yvone Loriod, entuziastă propagatoare a muzicii contemporane a adus şi în acest concert extraordinarul ei talent de interpretă, impresionînd prin virtuozitatea sa, diversitatea tuşeului şi memoria sa prodigioasă (partitura a fost cîntată pe dinafară).

La realizarea acestui concert şi-au mai dat concursul pianistul Japonez Yuji Takahashi, cîntăreaţa franceză Jeanne Deroubaix, grupul instrumental de percuţie din Strasbourg şi ansamblul „Domeniului muzical" condus de mîna sigură a lui Boulez.

Stagiunea muzicală 1965 se anunţă bogată în domeniul vieţii de concert. Cîntăreţi reputaţi ca Maria Callas, baritonul italian Tito Gobbi, tenorul canadian John Vickers vor cînta pe scena Operei.

Se pregătesc noi cicluri de concerte consacrate lui Beethoven, Mozart, Brahms, Bruckner, Mahler, Roussel, Stravinski.

De asemenea vor avea loc concerte cuprinzînd operele lui Sibelius, Glazunov, Dukas, de la a căror naştere se împlinesc 100 de ani.

Unele noutăţi în lumea coregrafică : un spectacol Stravinski, în coregrafia lui Maurice Bejart, avînd pe Boulez la pupitru, iar în primăvară, un ciclu de reprezentaţii date de compania New York City Ballet, care va interpreta printre altele baletul „Agon" de Stravinski, în coregrafia lui Balanchine.

Zile festive berlineze

Un eveniment artistic şi social cultural de seamă, cu caracter naţional şi internaţional, l-a constituit cea de-a opta ediţie a „Zilelor festive berlineze 1964", ce au avut loc într-o atmosferă solemnă între 26 septembrie şi 11 octombrie, sub semnul aniversării a 15 ani de existenţă a Republicii Democrate Germane. Mii de berlinezi, precum şi numeroşi oaspeţi din diferite ţări ale lumii, au participat la mai bine de 100 de manifestări reprezentative în teatre şi instituţii culturale din Capitala noastră.

Aici şi-au dat concursul nu numai propriile teatre, orchestre şi ansambluri artistice de amatori, ci şi 13 colective artistice şi peste 40 de solişti din 20 de ţări. Printre manifestările culturale proeminente, care răspundeau unor înalte exigenţe, trebuie să enumerăm în primul rînd : spectacolele date de Teatrul Muzical de Stat „Stanislavski — Nemirovici-Dancenko" din Moscova; reprezentaţiile de mare succes ale Baletului Operei de Stat din Bucureşti; Concertele Orchestrei de Stat din Dresda şi din Berlin; premiera operei „Macbeth" de Giuseppe Verdi la Opera Germană de Stat din Berlin; o serie de concerte valoroase de muzică de cameră cu solişti şi ansambluri internaţionale ; executarea în primă audiţie în Germania a Recviemului pentru solişti, cor şi orchestră mare de Dmitri Kabalewski, precum şi o serie de manifestări mai mici, care au îmbogăţit programul muzical al zilelor festive berlineze.

Deschiderea festivităţilor culturale în cinstea celei de a 15-a aniversări a Republicii noastre a avut loc la Opera Germană de Stat din Berlin, printr-un concert dat de Orchestra de Stat în colaborare cu Berliner Singakademie (Academia de cînt din Berlin), un ansamblu coral demn de remarcat, deţinător al unei mari tradiţii muzicale la noi, care numără aproape 300 de corişti amatori. În program figurau lucrări din repertoriul clasic (Georg Friderich Händel: „Foc de Artificii) ; Ludwig van Beethoven : Fantezie în do minor op. 80 pentru pian, cor şi orchestră), precum şi prime audiţii de lucrări din muzica contemporană a Republicii noastre, ca de exemplu : „Cuvinte de salut, pentru sopran, alt, cor mixt şi orchestră" (din „Furtuna" de William Shakespeare), de Ernest Hermann Meyer; „Trei cîntece pentru mezzosoprană şi orchestră" (de asemenea pe texte de William Shakespeare), de Günter Kochan.

Un eveniment artistic deosebit l-au constituit spectacolele Teatrului Muzical de Stat „Stanislavski — Nemirovici-Dancenko" din Moscova, Obiectivul acestui teatru constă, în primul rînd, în promovarea creaţiei sovietice contemporane de operă, continuînd totodată metodele de lucru creatoare ale celor doi întemeietori ai săi, regizorii Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko. În consecinţă, în repertoriul Teatrului Muzical din Moscova se află opere strîns legate de aceste tendinţe artistice : operele sovietice „Katerina Ismailova" de Şostakovici, „Logodna la mînăstire" de Prokofiev, „Furtună" de T. Hrennikov iar din repertoriul clasic rusesc „Evghenii Oneghin" de Ceaikovski — lucrare care de patruzeci de ani figurează în repertoriul Teatrului Muzical din Moscova, în regia originală a lui Stanislavski.

În centrul interesului general se află prezentarea operei „Lady Macbeth din Mţensk" (titlul actual al acestei opere este „Katerina Ismailova"), jucată pentru prima oară în Republica noastră. Lev Mihailov, prim regizor al Teatrului Stanislavski din Moscova, a fost preocupat în primul rînd să dezvăluie esenţa intimă şi autenticitatea fiecărui personaj, fie el principal sau secundar. Datorită acestui fapt, reprezentaţia — în ciuda acţiunii care suferă de lungimi — a căpătat o puternică tensiune dramatică,

prin care a captivat pe spectatori pînă la acordul final de un crescendo dinamic. Această înscenare realistă a mai relevat însă un lucru : nu numai tragicul, exprimat atît de zguduitor în emoţionanta piesă, a fost considerat de regizor drept o componentă dramaturgică importantă, ci însăşi invincibila afirmare a vieţii; satira şi elementul comic. S-a putut discerne în mod clar concepţia (singura justă) după care „Katerina Ismailova" este considerată o tragedie cu caracter social. Decorul de I. Sumbataşvili, utilizînd o suprafaţă de desfăşurare în patru trepte — cu bun efect —, a accentuat caracterul sumbru şi apăsător al piesei. Din ansamblul de interpreţi, în totalitatea lor la un înalt nivel, s-a relevat în mod deosebit ca personalitate artistică Eleonora Andreieva, care a produs o neobişnuit de puternică impresie, datorită expresivităţii vocale şi interpretative.

La Teatrul Metropol din Berlin am vizionat apoi două reprezentanţii date de Baletul Operei de Stat din Bucureşti, sub conducerea muzicală a lui Cornel Trăilescu, care a dirijat orchestra Teatrului de Stat romîn cu o învederată înţelegere a subtilităţilor fiecăreia dintre lucrările muzicale. Oaspeţii romîni, ale căror realizări coregrafice — inclusiv corpul de balet — au produs o vie impresie asupra spectatorilor noştri, au prezentat pe scena Teatrului Metropol fragmente din baletul romînesc „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac şi baletul „Amorul vrăjitor" de Manuel de Falla. Ar fi fost foarte interesant să nu se prezinte numai părţi izolate din baletul „Iancu Jianu", dat fiind că un fragment nu poate reda deplina frumuseţe a unei lucrări. Totuşi, s-a putut observa că libretistul — totodată regizor şi coregraf — Oleg Danovski a fost preocupat în mod vizibil de găsirea unor noi procedee artistice, îndepărtîndu-se pe cît posibil de la linia pantomimei. În general, s-a putut face îmbucurătoarea constatare că, de la instaurarea puterii populare, arta coregrafică romînească relativ tînără, a ajuns la o înflorire fără precedent. Acest fapt se observă, nu în ultimă instanţă, din marele număr de dansatori care îşi desfăşoară activitatea în cadrul ansamblurilor de teatru romîneşti, precum şi din întreaga serie de solişti înzestraţi care, în realizările lor coregrafice, a atins un nivel înalt internaţional.

Acest lucru s-a evidenţiat îndeosebi în prezentarea baletului „Romeo şi Julieta" de Serghei Prokofiev, balet prezentat de oaspeţii romîni pe scena Operei de Stat Germane. Aici li s-au oferit bogate posibilităţi de a pune în valoare ştiinţa lor coregrafică şi capacitatea de redare a nuanţelor. În punerea în scenă, de Vasile Marcu, am aflat rezolvări interesante, care reliefează anumite concepţii noi şi permit să se distingă în mod limpede deosebirile faţă de versiunea germană a acestui balet, în execuţia Operei de Stat Germane din Berlin. Dintre solişti, al căror dans a produs o impresie puternică, trebuie amintiţi : Irinel Liciu în „Julieta", Gheorghe Cotovelea în „Romeo", Gabriel Popescu (Mercuţio), Stere Popescu (Tybalt), Ilie Suciu (Benvolio), Amato Checiulescu (Paris), Ştefan Ionescu (Lorenzo) şi Gabriela Danovski (dădaca). Şi de data aceasta, orchestra Operei de Stat din Bucureşti a cîntat sub conducerea plină de îngrijire a lui Cornel Trăilescu, care a ştiut să redea şi strălucirea transparentei partituri prokofieviene.

Dintre diferitele concerte date în perioada zilelor festive berlineze s-au distins în mod deosebit cel al Orchestrei de Stat din Dresda şi al Orchestrei de Stat din Berlin.

Orchestra de Stat din Dresda, sub conducerea noului său prim dirijor Kurt Sanderling, a executat trei lucrări simfonice care, deşi prezentau particularităţi stilistice diferite, aveau totuşi şi puncte comune prin caracterul lor evident programatic. Concertul a fost deschis de poemul simfonic „Don Juan" de Richard Strauss. Însăşi audierea acestei lucrări în execuţia Orchestrei de Stat din Dresda — o orchestră „Strauss" prin excelenţă — a constituit un eveniment de neuitat. Cît de fermecător din punct de vedere al sonorităţii, în ce colorit plin de strălucire ne-a fost reprezentată această lucrare ! Datorită eminentelor sale calităţi sonore, orchestra a izbutit să redea nuanţat şi plastic temele atît de profilate ale poemului. A urmat apoi Simfonia în re minor de César Franck, una din lucrările cele mai frecvent executate ale repertoriului universal, şi Simfonia a II-a de Ian Sibelius, care se cîntă destul de rar. Interpretarea s-a remarcat prin sensibilitatea cu care a cîntat orchestra ; sub bagheta lui Kurt Sanderling, ea a reuşit să imprime un colorit nou Simfoniei în re minor de César Franck, atît de des cîntată. Ca supliment s-a executat Uvertura la „Oberon" de Weber.

Ultima zi a căpătat o semnificaţie deosebită, datorită concertului oferit de Orchestra de Stat din Berlin sub conducerea primului său dirijor Otmar Suitner, recent numit în această funcţie. Concertul s-a remarcat datorită calităţii de execuţie. De asemenea se poate observa interesanta alcătuire a programului. La început au fost executate cele Cinci piese pentru orchestră, op. 16, de Arnold Schönberg, lucrare compusă în 1908, care şi-a păstrat pînă în zilele noastre o remarcabilă forţă expresivă. Au urmat „Mica Simfonie" (1924) de Hans Eisler, primul reprezentant al muzicii socialiste germane, Concertul pentru violoncel şi orchestră, de Robert Schumann, şi muzica din baletul „Pasărea de Foc", de o virtuozitate plină de colorit (versiunea 1945), de Igor Stravinski. Cunoscutul dirijor Otmar Suitner, care încă de pe vremea cînd era la pupitrul Orchestrei de Stat din Dresda se bucura de aprecierea unanimă a publicului, s-a dovedit un maestru al nuanţelor de sonoritate orchestrală şi al unei concepţii interpretative aprofundate. Sub conducerea sa violoncelistul Paul Tortelier (Paris), acompaniat de Orchestra de Stat din Berlin, a realizat o execuţie de mare valoare.

H.-P. M.

Probleme actuale ale studiului viorii

de prof. IONEL GEANTĂ

În procesul revoluției culturale din țara noastră învățământul muzical a trecut la organizarea pe baze științifice încă din anii 1948—1949 o dată cu reforma învățământului muzical. În ciclul învățământului superior muzical, s-a înlocuit astfel forma de predare veche, practicistă, empirică, unilateral-intuitivă cu organizarea științifică a însușirii măiestriei. Alături de celelalte discipline, în domeniul interpretativ predarea științifică a luat treptat locul dogmatismului, ajungîndu-se pînă astăzi la rezultate considerabile, confirmate de un mare număr de elemente valoroase pe care școala muzicală de tip nou le-a format în acest spirit științific.

În cele ce urmează, vom discuta formele de activitate științifică din cadrul *învățământului superior al viorii.*

I. FUNDAMENTAREA ȘTIINȚIFICĂ A CURSULUI DE VIOARĂ

1) *Informarea științifică* a întîmpinat greutăți mari, deoarece lucrările de specialitate în limba romînă, au lipsit aproape cu desăvîrșire. Pînă într-o vreme, singura lucrare românească din acest domeniu era cartea de popularizare „Vioara și maeștrii săi" de Maximilian Costin (reeditată de curînd de prof. Zeno Vancea). După care, încet-încet, am izbutit să dispunem și de o bibliografie străină de specialitate care ne-a ajutat să trecem la o etapă superioară de activitate științifică.

Bibliografia de directă specialitate a fost completată cu lucrări științifice de acustică, mecanică, armonie, fiziologie, psihologie și estetică. Am acordat atenție în special lucrărilor de fiziologie și psihologie, în scopul aprofundării problemei deprinderilor violonistului (vezi lucrarea „Formarea deprinderilor violonistului" de Prof. Ionel Geantă).

O deosebită activitate de informare științifică a întreprins prof. A. Gherțovici, care a cercetat o foarte bogată bibliografie, în legătură cu măiestria și interpretarea violonistică, a conspectat o mare parte din aceasta și a trecut problemele și soluțiile interesante într-un număr impresionant de fișe, folosite uneori și de alți cercetători.

Prof. G. Avachian s-a documentat asupra procedeelor și metodelor utilizate în U.R.S.S., într-o vizită făcută în această țară, împărtășind unele constatări.

Personal, am adîncit în special cercetările în direcția bazelor științifice ale cîntatului la vioară, studiind capitolele respective din fizică, anatomie, fiziologie, psihologie.

Prof. Manoliu a desfășurat o activitate de documentare asupra interpretării marilor violoniști concertiști, în special asupra interpretării enesciene.

2) *Schimbul de experiență* și discuțiile din colectivul catedrei de instrumente de coarde de la Conservatorul din București reprezintă una din condițiile ce au asigurat eficiența activității științifice. Astfel, pornind de la discuțiile asupra studenților noștri, de la controverse în unele probleme de specialitate, de la analiza examenelor sau a cursului fiecăruia dintre noi, s-a ajuns adesea la soluții bune și imediate.

Așa, spre exemplu, de la o discuție, în cadrul catedrei, asupra rolului pe care-l au cele două degete în schimbul de poziție a octavelor duble, am ajuns la generalizarea că, în tehnica dublelor coarde, de-

getul conducător este degetul superior (ca aşezare), celuilalt deget revenindu-i sarcina de a micşora (la suire) şi a mări (la coborîre), distanţa. (Vezi prefaţa la studiile de Kayser revizuite şi adnotate de prof. Geantă).

Pot considera, deci, că datorez stabilirea acestei „legi" colectivului catedrei de coarde, în cadrul căruia, iniţial s-au pus probleme.

3) *Sistematizarea cunoştinţelor şi deprinderilor violonistice* constituie, de fapt, păşirea pe prima treaptă a ştiinţei. Metodele utilizate în această etapă sînt acelea ale ştiinţelor zise descriptive — ştiinţele naturale : Metoda descrierii ştiinţifice, metoda clasificării şi diviziunii, metoda definiţiei.

Aproape fiecare profesor de vioară din învăţămîntul superior a încercat sistematizări parţiale sau totale, ale cunoştinţelor sau deprinderilor violonistice. Astfel, spre exemplu, la Conservatorul din Bucureşti :

Prof. G. Avachian, în indicaţiile metodice la studiile de Kreutzer, face o clasificare a studiilor după scopul lor :

a) Studii privind tehnica fundamentală a viorii ;

b) Studii pentru tril ;

c) Studii pentru tehnica dublelor coarde ;

d) Studii de măiestrie artistică (capricii concertante).

Prof. A. Gherţovici face, de asemenea, clasificarea studiilor de Dont (op. 35), Gaviniès şi Paganini, pe probleme.

Prof. Vasile Filip, în lucrarea *„Îndrumări metodice privind studiul viorii"*, trece în revistă problemele cîntatului la vioară şi completează acest material cu game şi exerciţii tehnice.

În manualul de vioară Geantă-Manoliu, pe linia sistematizării, am făcut descrierile ştiinţifice ale deprinderilor violonistice, am stabilit clasificări (spre exemplu clasificarea schimburilor de poziţii, tabelul legilor articulaţiei degetelor mîinii stîngi etc.), precum şi definiţiile noţiunilor de bază ale măiestriei violonistice (vezi manualul de vioară Geantă-Manoliu).

Într-un capitol special al cursului de metodică, *Sistematica problemelor cîntatului la vioară* am încercat o organizare integrală a cunoştinţelor violonistice într-un sistem ştiinţific violonistic complet (vezi cursul de metodică al Prof. Ionel Geantă).

4. *Justificarea soluţiilor date problemelor măiestriei violonistice, pornind de la bazele ştiinţifice acustice, mecanice, fiziologice, psihologice, estetice.*

Am căutat, pornind de la diferitele baze ştiinţifice să ajungem la o concepţie unitară în problemele fundamentale ale cîntatului la vioară. Uneori, în practică, s-au găsit soluţii inedite, care reprezintă un progres ştiinţific ; putem cita astfel :

A. ÎN TEHNICA MÎINII STÎNGI :

Prof. G. Avachian, pornind de la necesitatea de a pregăti tehnica de bază a mîinii stîngi în poziţii fixe, consideră ca eficace — pentru exersarea articulaţiei degetelor — sistemul său de combinaţii între degetele 1, 2, 3, 4, — patru coloane de permutări a acestor degete —, sistem cunoscut sub numele de „coloane". Aceste exerciţii se lucrează fără note, în toate poziţiile, cu felurite legături de arcuş, în diverse tempo-uri — de la rar la repede — şi în toate tonalităţile. Prof. Avachian consideră că, prin studiul „coloanelor", excluzîndu-se textul muzical de urmărit, se dă posibilitatea ochiului să controleze gestica şi, apoi, scurtîndu-se lanţul reflexului condiţionat, se produce — pe de o parte o eliberare a atenţiei, iar pe de altă parte, o accelerare a însuşirii deprinderilor. Prin aplicarea acestor exerciţii prof. Avachian urmăreşte dezvoltarea forţei, rezistenţei, îndemînării şi supleţei degetelor mîinii stîngi.

Pornind tot de la bazele fiziologice şi psihologice, considerăm ca hotărîtoare în dezvoltarea virtuozităţii degetelor mîinii stîngi, deprinderea de a nu apăsa degetul, după căderea lui, pe coardă ; imediat după cădere trebuie să urmeze relaxarea. Formarea şi controlul acestei deprinderi trebuie să se facă în timpul exersării în tempo lent, căutîndu-se realizarea reprezentării ridicării degetului de pe coardă (fără a-l ridica însă), imediat după cădere.

Am dat acestei reguli o importanţă deosebită pentru că majoritatea violoniştilor abuzează de apăsarea degetului, după căderea pe coardă, plafonînd astfel dezvoltarea aptitudinilor spre virtuozitate.

Am bazat *studiul intonaţiei* pe următoarele principii şi procedee :

a) reprezentarea (prealabilă execuţiei) a intervalelor respective.

b) Exerciţii de repetare a intervalelor sau desenelor melodice, cu obligaţia de corectare permanentă, de perfecţionare continuă a intonaţiei.

c) „Rularea" uşoară şi rapidă a degetului pe coardă, de jos în sus, de la un sunet cu înălţime ceva mai mică (1—2 come) pînă la sunetul just. Trebuie urmărită desfăşurarea extrem de rapidă a unui proces de potrivire a intonaţiei, astfel încît această „rulare" să fie, pînă la urmă, atît de mică (spaţial) şi atît de rapidă, încît să nu poată fi percepută de auditor, ci numai de către executant, pentru controlul şi corectarea rapidă.

Este nevoie, deci, ca rapiditatea perceptivă a executantului să fie mult mai mare ca a auditorului ; realizarea intonaţiei juste trebuie considerată ca un fel de „prestidigitaţie" violonistică ; rularea degetului trebuie să se efectueze fără ca publicul să le poată observa (vezi Ionel Geantă : Prefaţă la studiile de Kayser).

d) Deosebirea netă între intonaţia sunetelor simple şi aceea a dublelor coarde (poziţional şi funcţional). Ca o consecinţă a acestui principiu, conjugat cu precedentul, am soluţionat studiul intonaţiei dublelor coarde în poziţie fixă, prin rularea degetului inferior (ca aşezare), urmărindu-se realizarea dublei prin ajustarea acestui deget faţă de cel superior.

Şi în acest procedeu trebuie să se ajungă, prin creşterea rapidităţii de mişcare a degetului care este rulat şi prin scăderea spaţiului de rulare, pînă la punctul în care această „ajustare" nu poate fi percepută de auditor (vezi Manualul Geantă-Manoliu vol. II, IV).

În privinţa *poziţiilor şi schimburilor de poziţii,* împreună cu Prof. Manoliu, am stabilit un tabel complet al tuturor felurilor de schimb (vezi Manualul Geantă-Manoliu vol. III şi IV), insistînd asupra

schimburilor prin substituire, schimburilor, pe trăsături de arcuş diferite şi schimburilor pe coarde diferite îndeobşte neglijate sau chiar ignorate.

De asemenea, împreună cu prof. Manoliu, am căutat să stabilim tabelul complet al regulilor schimburilor de poziţii, dînd importanţă deosebită următoarelor, de obicei neglijate :

— schimburile de poziţii să se facă din antebraţ ;

— în timpul schimbului să nu se apese coarda pe care se alunecă ;

— schimbul să fie precedat de *repartizarea auditivă* (intervalul exact), *vizuală* (locul just) şi motoria ;

— în schimburile la distanţe mari (între poziţiile inferioare şi cele înalte) să se acţioneze şi printr-o mişcare a cotului înăuntru, conjugată cu supinaţia antebraţului ;

— în privinţa schimburilor în duble coarde, am ajuns la generalizarea anunţată mai înainte — că totdeauna degetul superior (ca aşezare) este cel conducător, în funcţie de care, degetul inferior micşorează (la suire) sau măreşte (la coborîre) distanţa.

B. TEHNICA MÎINII DREPTE

Prof. Avachian, pe linia fundamentării ştiinţifice, (mecanice, anatomice şi fiziologice) practică în faza incipientă, împărţirea arcuşului în trei părţi, corespunzătoare vîrfului, talonului şi mijlocului, considerînd că trăsătura de arcuş prezintă deosebiri precise în aceste trei porţiuni.

În prima etapă de studiu a arcuşului, profesorii Manoliu şi Geantă, combinînd datele aceloraşi baze ştiinţifice cu principiile de învăţămînt, împart arcuşul în două părţi : jumătatea inferioară şi jumătatea superioară.

Prof. A. Gherţovici dă o importanţă deosebită mişcării de „du-te, vino" (mişcare de bielă) a antebraţului, în trăsătura de arcuş a jumătăţii superioare.

Prof. Manoliu, într-un studiu special în legătură cu tehnica de bază a mîinii drepte — „Apucarea arcuşului" — analizează această problemă sub toate aspectele, făcînd observaţii inedite şi adoptînd, în apucarea arcuşului, o soluţie intermediară între şcoala franco-belgiană şi şcoala rusă (Auer) : degetul arătător aşezat pe baghetă pe falanga a II-a (numărînd de la vîrf) lîngă încheietura cu falanga a III-a.

Pornind de la bazele mecanice, anatomice şi fiziologice, am stabilit o diferenţiere netă între trăsăturile mari (marele detaşé) şi trăsăturile mici (micul detaşé, spicato-ul etc.), prin felul cum se conjugă, în realizarea acestora, încheieturile falangelor degetelor, încheieturile metacarpului şi poignet-ul (vezi cursul de Metodică al Prof. Ionel Geantă).

C. TEHNICA DE EXPRESIE

1. Pentru studiul vibrato-ului, considerînd că acest element de expresie este, de fapt, un element tehnic şi pornind de la constatarea pe care au făcut-o şi alţi cercetători ai ştiinţei viorii — îndeosebi Flesch — că cel mai bun vibrato este cel complex (braţ-poignet-deget), am elaborat o serie de exerciţii speciale pentru obţinerea vibrato-ului combinat, bazate pe fiziologia reflexelor condiţionate (vezi lucrarea „Despre vibrato" de prof. Ionel Geantă).

Pornind de la constatarea că uneori lipsa de expresie a violoniştilor rezidă în hiatusurile care apar între notele vibrate (pentru că nu se vibrează pe toată durata notelor respective), am elaborat exerciţii speciale de vibrato pe note legate, pe desene melodice simple, cu indicaţia ca vibrato-ul să fie întreţinut continuu. (vezi lucrarea „Despre vibrato" de Prof. Ionel Geantă). Utilizarea şi dezvoltarea vibrato-ului în funcţie de muzica interpretată, în fraza muzicală, este deseori neglijată ; de aceea, catedra de vioară de la Bucureşti duce o acţiune contra întrebuinţării acestui element al tehnicii de expresie, în mod arbitrar, capricios.

2. În privinţa glissando-ului, am stabilit deosebirea acestuia faţă de schimbul de poziţie propriu-zis, cu care se confundă uneori.

În funcţie de cerinţele interpretării repertoriului, am căutat să ridic la rang de „lege" acea practică comună marilor interpreţi ca Enescu, Heifetz, Kreisler, Francescatti, Milstein sau Oistrah şi anume :

Conjugarea glissando-ului cu vibrato-ul ; nu trebuie considerat artistic glissando-ul care nu este încadrat de două vibrato-uri ; cu alte cuvinte trebuie să se vibreze atît nota de la care se pleacă, precum şi nota la care se ajunge prin alunecarea respectivă.

D. ORGANIZAREA MUNCII VIOLONISTULUI

Aş completa aceste soluţii speciale şi încercări de rezolvare a diferitelor probleme tehnice ale viorii, cu cîteva principii generale de studiu, care ne-au ghidat în fundamentarea ştiinţifică a cursului. Astfel :

1. Considerînd că exersarea în tempo lent — cerută în general de toţi pedagogii instrumentali — aşa cum se efectuează de obicei, este cu totul ineficace, am stabilit — în munca de pregătire a studenţilor mei — că, la baza formării deprinderilor instrumentale trebuie să stea *principiul exersării în tempo lent însă cu mişcările elementare rapide.* Numai în felul acesta studiul în tempo lent ar putea folosi în realizarea execuţiei normale a piesei respective.

Din aplicarea acestui principiu, în anumite cazuri, am ajuns la elaborarea unui sistem inedit de exersare a pasajelor rapide, în care mişcările elementare sînt înlocuite cu grupuri de mişcări, automatizate în urma exerciţiului. Aceste grupuri — prin prezentări succesive — se formează în mod diferit, astfel încît hiatusurile dintre grupuri să poată fi anihilate. Studenţii mei de acum 10—15 ani, printr-o analogie, au numit această procedare „sistemul cărămizilor". Rezultatele obţinute prin aplicarea acestui sistem de lucru au fost totdeauna bune, mai ales pentru studenţii şi interpreţii care s-au pregătit pentru apariţia în public (vezi lucrarea „Formarea deprinderilor violonistului" de prof. I. Geantă).

2. Un principiu pe care l-am aplicat mult — ca o determinare a bazei psihologice şi care am considerat că are cea mai mare pondere în ceea ce

privește mai ales pregătirea soliștilor pentru scenă, este principiul reprezentării mișcărilor, intervalelor și frazei muzicale, atît în perioada formării deprinderilor, cît și în timpul interpretării pe scenă (vezi „Formarea deprinderilor violonistului" de prof. I. Geantă).

3. În privința formării deprinderilor violonistului am precizat fazele sau momentele formării deprinderii instrumentale astfel :

faza I : executarea în tempo lent, fiecare mișcare elementară fiind rapidă și conștientă ;

faza a II-a : înlocuirea mișcării elementare cu grupul automatic cel mai mic, cel mai scurt stereotip dinamic, jaloanele conștiente fiind intercalate între grupuri. Este important ca cel mai mic stereotip dinamic (2, 3, 4, 5 mișcări, note sau sunete) să fie stabilit printr-o determinare muzicală ; mai ales de ritmul respectiv (binar sau ternar) ;

faza a III-a : trecerea exersării pe unitățile sau grupurile automatice cele mai mari *(cele mai lungi stereotipuri dinamice),* limitarea fiind determinată și aci de muzică, *de fraza muzicală.* Jaloanele conștiente se intercalează aci, între marile stereotipuri dinamice.

După aceste faze specifice formării deprinderii instrumentale — muzicale, urmează celelalte faze cunoscute, întocmai ca la orice alt fel de deprinderi (vezi lucrarea „Formarea deprinderilor violonistului" de Ionel Geantă și Prefața la studiile de Kayser, de același autor).

4. Pornindu-se de la exersarea în tempo lent se poate ajunge la realizarea pasajelor în tempo-ul normal, fie trecînd „pe nesimțite" printr-o serie de tempo-uri intermediare, fie trecînd prin trepte intermediare bine diferențiate între ele. În catedra de vioară de la București, majoritatea profesorilor au adoptat acest al doilea sistem de lucru. În această problemă, Prof. Avachian a susținut cîndva un referat intitulat „Principiul tempo-urilor în studiu" ; noi am întărit valabilitatea sistemului tempilor diferențiați prin justificarea psihologică a stabilirii pragurilor diferențiale senzoriale ale tempo-urilor intermediare.

Pentru că, prin natura ei — de analiză, de repetare, de automatizare — munca instrumentistului tinde să-l îndepărteze pe acesta *de muzică,* adică tocmai de scopul pentru care lucrează, se impune grija permanentă de a asigura în orice acțiune a violonistului, *participarea elementelor muzicale propriu-zise;* cel mai simplu exercițiu tehnic trebuie să fie realizat cît mai muzical, *cît mai artistic.*

În strînsă legătură cu acest imperativ și pentru a nu diforma sensul textului muzical, am ajuns la concluzia că, spre deosebire de pasajele de virtuozitate, *cantilena* nu trebuie exersată decît *în tempo-ul normal ;* nici mai rară și nici mai repede (vezi „Cursul de metodică" al prof. I. Geantă și „Formarea deprinderilor" de același autor).

În legătură cu *interpretarea semnalăm* cîteva importante aporturi la fundamentarea științifică a cursului de vioară ; astfel :

— articolele prof. Manoliu, de analiză a repertoriului violonistic și a diferitelor interpretări, mai cu seamă cele în legătură cu violonistica enesciană — care în momentul de față reprezintă un început important al valorificării moștenirii enesciene interpretative ;

— Articolele în legătură cu interpretarea publicate de profesorii Avachian și Gherțovici (în Contemporanul, revista „Muzica" etc.), care au contribuit la direcționarea cursurilor lor ;

— Diferitele prelucrări și adnotări (digitații, legături de arcuș, indicații dinamice și agogice etc.), ale profesorilor *Manoliu* (sonata în sol minor de Tartini, la Follia de Corelli etc.), Gherțovici (Le trille du diable de Tartini și alții), *Geantă* (Sonatele de Händel, Romanțele de Beethoven și diverse piese mici) care concretizează, în parte, concepția interpretativă a acestora.

— Tot pe această linie, profesorii Avachian, Geantă și Manoliu au desfășurat o activitate de organizare a cercurilor științifice studențești, din ultimii ani. S-a relevat, între acestea cercul condus de Prof. Manoliu, prin interesantul referat „Realismul în interpretarea enesciană" susținut în sesiunea științifică a studenților și publicat în revista „Muzica".

5. *În aspirația de a ridica știința violonistică la treapta stabilirii de legi* — forma de organizare științifică superioară — în capitolul „Sistematica problemelor violonistice", am stabilit reguli, legi, în tehnica și interpretarea violonistică, așa cum sînt spre exemplu :

— Legile articulației degetelor mîinii stîngi ;
— Legile schimburilor de poziție ;
— Legile portamentului (glissando-ului) ;
— Legea compensației sau a echilibrului agogic ;
— Legea plasării frazei în trăsătura de arcuș și multe altele (vezi cursul de Metodică al prof. Geantă).

II. CURSUL DE METODICĂ

Este o a doua formă de activitate științifică, organizată în special pentru formarea viitoarelor cadre didactice ale învățămîntului elementar și mediu.

Mi s-a încredințat frumoasa dar dificila sarcină de a preda acest curs — la Conservatorul din București — cu 7 ani în urmă. Începînd să lucrez într-un domeniu în care nu se activase înainte, am pornit de la munca de informare, am trecut prin faza de tratare parțială a problemelor pentru ca să realizez actualul curs de metodică, care cuprinde majoritatea problemelor legate de cei trei factori ai învățămîntului muzical instrumental : *Materia de învățămînt* (istoric, bazele științifice-acustice, mecanice, anatomice, fiziologice, psihologice și estetice. Sistematica problemelor violonistice), *Elevul de instrument* (caracteristice somatice și psihofiziologice, Aptitudini, Talent, Depistări) și *Profesorul de instrument* (însușirile necesare profesorului de instrument, Principiile de învățămînt aplicate la predarea viorii, Metodele de predare, modurile de învățămînt violonistic, Programa analitică, planul de învățămînt, manualul didactic și lecția de instrument).

Cursul conține o serie de contribuții originale, mai ales pe linia fundamentării fiziologice și psihologice a cîntatului la vioară, cu rezolvări noi în

problema formării deprinderilor violonistice (unele au fost citate mai înainte). Cursul conține soluții inedite și în ceea privește metoda în învățămîntul muzical instrumental (aplicarea principiilor de învățămînt la predarea viorii, organizarea lecției și planul de lecție, manualul didactic).

O însemnată contribuție științifico-metodică reprezintă extrem de valorosul curs de metodică a predării instrumentelor de coarde al profesorului G. Iarosevici din Cluj. De altfel acest eminent profesor mi-a dat un prețios ajutor în elaborarea cursului meu, cu ocazia frecventelor schimburi de experiență pe care le-am avut împreună.

III. MATERIALUL DIDACTIC (cursuri, manuale)

Și pe această linie, în țara noastră, pînă nu de mult, terenul a fost aproape neumblat. Reforma învățămîntului muzical (1949), postula materialele didactice adecvate noilor școli muzicale.

Sarcina elaborării primei cărți de inițiere în cîntatul la instrument, ne-a revenit mie și profesorului Manoliu.

Am căutat mai întîi să ne documentăm asupra a ceea ce s-a realizat în această direcție, pînă în prezent în toată lumea. Studiind cîteva zeci de manuale, zise — incorect — „Metode de vioară", am constatat că multe dintre ele nu corespundeau necesităților școlii muzicale de tip nou.

Noul manual trebuie să îndeplinească următoarele condiții generale și speciale :

1. Să fie fundamentat, în soluționarea problemelor importante, — pe baze științifice, acustice, anatomice, fiziologice, psihologice etc.

2. Să îndeplinească toate cerințele pedagogiei moderne prin aplicarea tuturor principiilor de învățămînt.

3. Să fie un manual corespunzător copilului de nivel mediu (nu un manual pentru talente excepționale) ;

4. Să fie un manual pentru copilul din țara noastră cu pregătirea lui aperceptivă specială.

5. Să fie un mijloc de stabilire a unei unități de metodă în problemele de bază ale cîntatului în instrument, ținînd seama că multe din cadrele didactice ale învățămîntului elementar și mediu sînt slab pregătite, eterogene, necalificate, improvizate.

Împreună cu profesorul Manoliu am încercat să răspundem acestor cerințe. Manualul Geantă-Manoliu, adresîndu-se în special elevilor începători, la vîrsta de 6—7 ani, a căutat să realizeze :

a) rezolvarea problemelor printr-o fundamentare științifică solidă. Astfel : pornind de la primele deziderate estetice în cîntatul la vioară — sunet frumos și sunet exact — primele preocupări ale manualului au fost emisia de sunet și intonația justă. Pentru împlinirea acestor deziderate, soluțiile au fost determinate de fundamentele acustice, mecanice, anatomice, fiziologice și psihologice.

Pe linia unei astfel de determinări, am ajuns la o soluție nouă în problema începutului punerii degetelor pe coardă și anume începutul pe coarda sol. La soluția aceasta am ajuns conjugînd principiul didactic al accesibilității cu determinarea bazei anatomice (mîna copilului este, inițial, astfel formată, încît degetele mijlociu și inelar, sînt mai apropiate). Conform principiului accesibilității, trebuie pe de o parte să începem în do major, iar pe de alta, de la structura firească, anatomică, a degetelor ; deci, de la poziția de semiton între degetul 2 și 3, în do major ; așa că începutul nu se poate face decît pe coarda sol. Soluțiile celelalte — începutul pe coarda la sau re — calcă principiul accesibilității, atît din punct de vedere al mîinii stîngi, pentru că ar trebui să înceapă cu o tonalitate mai complicată decît „do major", cît și din punctul de vedere al mîinii drepte, trebuind să se înceapă cu trăsătura de arcuș pe coardele interioare (re sau la) trăsătură evident mai grea decît cea pe coardele extreme (sol sau mi).

Ținînd seama de bazele psihologice, manualul Geantă-Manoliu a căutat să respecte legile de formare a deprinderilor ; astfel, s-a căutat să se impună principiul de a nu se trece la o deprindere nouă pînă ce nu a fost consolidată deprinderea veche, pe care cea nouă se bazează (spre exemplu, nu se trece la deprinderea punerii degetelor pe coarde, pînă cînd nu a fost consolidată trăsătura de arcuș). În acest fel, ritmul de progres este, în prima etapă, mai lent decît se prevedea în alte manuale ; și este bine să se procedeze așa mai ales că trebuie să ne adresăm copilului obișnuit, cu psihologie normală.

De aici rezultă mai întîi că, pentru a nu plictisi elevul cu această evoluție lentă, pentru a-i ține treaz interesul, este nevoie de anumite „pilule" didactice de prezentare a materialului, la început într-o formă atractivă. Manualul a căutat astfel să prezinte, unde a fost posibil, sub formă de duete sau cu acompaniament de pian, chiar și materialul corzilor libere.

Copilul normal nu poate fi convins de la început să exerseze (adică să repete de multe ori aceleași exerciții). Manualul a rezolvat aceasta, prezentînd elevului aceeași problemă, în multe forme variate, pentru ca prin noutate, copilul să fie atras de fiecare din aceste forme. De aci a decurs bogăția de material a manualului.

Tot dintr-o determinare psihologică, manualul a căutat să nu prezinte elevului mai multe probleme deodată (în aceeași lecție) — atenția copilului la 6—7 ani neputînd fi distributivă.

Manualul Geantă-Manoliu a căutat să răspundă la toate cerințele pedagogiei moderne, aplicînd toate principiile de învățămînt. Astfel :

1. *Principiul intuiției* — prin desene, scheme, tabele etc., precum și prin utilizarea de cîntece cunoscute deja de copil (Ex. : „Melc, codobelc" — cînd se pune degetul 1 pe coarda sol) ;

2. *Principiul accesibilității,* prin :

a) începerea pe coarda sol ;

b) învățarea legato-ului, mai întîi pe aceeași coardă și apoi pe coarde diferite (spre deosebire de toate celelalte metode) ;

c) Studiul trăsăturii de arcuș în jumătăți de arcuș înaintea studiului treimilor de arcuș ;

d) Studiul trăsăturii de arcuş — mai întîi fără note — şi multă vreme pe coardele libere.

3. *Principiul însuşirii conştiente şi active a cunoştinţelor prin :* împletirea — lecţie de lecţie — a cunoştinţelor teoretice şi instrumentale, cu formarea deprinderilor respective.

4. Principiul sistematizării prin :

a) organizarea materialului în lecţiile precise, *bine determinate,* fiecare lecţie fiind o verigă în lanţul întreg de cunoştinţe şi deprinderi ale elevului ;

b) sistematizarea materialului fiecărei lecţii în succesiune :

— explicarea teoretică a problemei,
— gama şi exerciţii tehnice,
— studiul melodic,
— piesă cu pian sau duet.

5. *Principiul însuşirii temeinice* este aplicat în Manualul Geantă-Manoliu prin înaintarea asupra negrăbirii ritmului de progres. O aplicare a acestui principiu, conjugată cu o determinare psihologică este, spre exemplu, procedarea în aceeaşi lecţie a aşezării degetelor care cad la distanţă de semiton (pentru o asociere mai solidă în formarea deprinderii respective).

6. *Principiul învăţămîntului interesant,* plăcut, este asigurat prin melodicitatea studiilor şi mai ales prin multitudinea pieselor recreative. Prin acestea (mai ales în volumele 2, 3, 4, etc., se realizează, de timpuriu, şi un început de orientare a copilului în istoria muzicii universale şi romîneşti).

Manualul a încercat prin aplicarea acestor principii, să răspundă şi la a treia cerinţă : *să fie manualul copilului de nivel mediu* al copilului obişnuit. Şi, adresîndu-ne *copilului romîn,* am căutat ca — în mare parte — materialul utilizat să fie elaborat *pe tematică romînească :* uneori am construit studii melodice şi *chiar exerciţii tehnice pe tematică romînească.*

Atît prin elementele teoretice conţinute de prefaţa diferitelor volume ale manualului, cît şi prin realizările practice de lecţii, manualul a reuşit, în mare parte, să stabilească o unitate în predarea viorii, în învăţămîntul elementar.

În afară de Manualul de vioară, profesorilor din învăţămîntul superior al viorii le-a revenit sarcina de a asigura procesul de învăţămînt respectiv, cu întreg materialul didactic necesar, *elaborînd, reconsiderînd* sau *perfecţionînd* exerciţii tehnice, studii melodice şi piese muzicale pentru vioară. Putem cita, astfel, o serie de realizări, ca :

Exerciţiile tehnice elaborate de prof. A. Sarvaş (op. 1 : Independenţa degetelor ; op. 2 : Studii pregătitoare pentru dublele coarde ; op. 3 : Studiul dublelor coarde ; op. 4 : Cinci studii în terţe ; op. 5 : Studiul acordurilor).

Studiile în stil romînesc ale prof. Vasile Filip precum şi alte compoziţii pentru vioară de acelaşi autor, utilizate în învăţămîntul muzical ca material didactic (Suită romînească, Motto perpetuo, Poem, Diferite cadenţe etc.).

— Revizuirile — cu extindere şi indicaţii metodice— făcute de prof. D. Avachian la Studiile de Kreutzer şi Fiorillo.

Revizuirile şi adnotările prof. Gherţovici la Studiile de Gaviniès (cu indicaţii metodice pentru analiza şi sistematizarea problemelor şi pentru gradaţia lor), la Studiile de Dont — op. 35 pe care le grupează după problemele de ritm şi la Capriciile de Paganini, relevînd concepţia polifonică a lui Paganini în aceste studii.

— Revizuirea şi adaptarea studiilor de Vlădescu — făcute de prof. Avachian.

— Revizuirile şi adnotările prof. Manoliu la Studiile de Mazas precum şi la diferite piese utilizate în învăţămîntul mediu. (Sonata în sol minor de Tartini, la Follia de Corelli, Concertul nr. 23 de Viotti etc.).

— Revizuirile şi adnotările prof. Geantă, la diferite piese şi la Studiile de Kayser (aceasta şi cu indicaţiile metodice şi extinderi de exerciţii).

Publicarea — sub îngrijirea prof. Alex. Teodorescu a studiilor de Sitt şi a unei antologii din materialul Metodei de vioară de Robert Klenk.

Pentru etapa preşcolară prof. Gherţovici a contribuit la publicarea metodei pentru preşcolari de Elena Schmitzer („Cartea cu mărgele") pentru care a elaborat indicaţii metodice speciale.

★

În expunerea de faţă am căutat să exemplific printr-o serie de contribuţii ale profesorilor de vioară de la Conservatorul din Bucureşti, cele trei forme de activitate ştiinţifică din învăţămîntul superior al viorii. Fundamentarea ştiinţifică a cursului, cursul de metodică pentru pregătirea profesorilor de vioară şi elaborarea de material didactic.

Un scop important al acestei activităţi ştiinţifice a fost realizarea unei unităţi de vedere în problemele violonistice, pe baze ştiinţifice solide. După cum am putut vedea însă majoritatea cercetărilor ştiinţifice expuse au avut în vedere mai mult latura tehnică şi mai puţin interpretarea propriu-zisă. Este firesc să fie aşa căci sîntem abia la început ; dar, ca o sarcină a viitorului imediat trebuie să aspirăm şi la rezolvarea problemelor de interpretare ce fac parte din măiestria instrumentală. Trebuie să realizăm şi pe această linie o ştiinţă, aşa cum am înjghebat ştiinţa tehnicii violonistice şi prin aceasta să ajungem la o unitate de concepţie atît în tehnică cît şi în interpretare. Există elemente obiective în creaţia muzicală care pot fi baza unei ştiinţe a interpretării violonistice.

De altfel, la noi au existat premisele unei ştiinţe violonistice : activitatea concertistică a lui George Enescu şi munca de avangardă ştiinţifică depusă de marea noastră profesoară Cecilia Niţulescu-Lupu.

Realizînd unitatea de vederi şi în problemele interpretării, vom putea desăvîrşi şcoala romînească de vioară.

Ca pios omagiu, închin această expunere titanului muzicii romîneşti — genialul George Enescu, ctitorul şcolii romîneşti de vioară şi nepreţuitei mele profesoare Cecilia Niţulescu-Lupu care a propagat învăţătura interpretării enesciene, fiind, în acelaşi timp, o precursoare a înfăptuirii ştiinţei viorii în ţara noastră.

Scurt istoric al învățământului muzical din Cluj

de conf. ROMEO GHIRCOIAȘIU

I. — EPOCA DE ÎNCEPUTURI

Învățământul muzical din Cluj, ca și cel din restul țării, se dezvoltă de-a lungul sec. XIX în strînsă legătură cu viața teatrală. Progresul muzicii și artei dramatice exprima ascensiunea vieții publice și culturii, căci artele au jucat și în această epocă, un rol activ în lupta poporului pentru propășirea socială și politică. În același timp, spectacolele lirice, începînd cu cele din Oravița, Sibiu, Cluj, Brașov etc., prezentate de către trupele străine împreună cu unele elemente locale, au contribuit la formarea și educarea muzicală a publicului nostru, în lumina artei clasice.

Dacă pînă în sec. XVIII instrucția muzicală era asigurată în școlile de cultură generală, laice sau bisericești, o dată cu ascensiunea culturii artistice orășene, apar primele școli muzicale speciale. Ele au fost înființate din inițiativa unor societăți de iubitori ai artelor. Aceste societăți preluau concepțiile democratice și iluministe care au însuflețit în acea vreme instituțiile menite să promoveze limba, literatura, știința și arta din Ardeal. Încă înainte de 1808 „Societatea pentru cultivarea limbii romîne" inițiată la Arad, includea în programul ei ideea cunoașterii „cîntărilor frumoase", subliniind astfel valoarea tezaurului folcloric, în timp ce societatea „Filarmonică", alcătuită în 1821 la Brașov, din inițiativa unor cărturari progresiști munteni, își propune, alături de alte scopuri cultural-politice, înființarea unui teatru.

În 1819 se înființează la Cluj: „Societatea muzicală clujeană". De numele ei este legată crearea, în același an, a unei școli speciale de canto și vioară, destinate formării interpreților necesari vieții muzicale, bisericii și teatrului. Denumită din 1837 Conservator, școala de muzică din Cluj, luptînd cu nenumărate greutăți materiale și avînd o existență sporadică, a jucat totuși un rol pozitiv în propășirea culturii muzicale din țara noastră. Teatrul din Cluj, ridicat în 1821, va cunoaște adesea, în spectacole sau concerte, arta tinerilor cîntăreți sau instrumentiști formați în școala societății muzicale [1]).

Dacă în prima jumătate a sec. XIX, școala clujeană se va rezuma la modestele mijloace oferite uneori gratuit de cei cîțiva profesori ai ei, după 1871, ea intră într-o perioadă de reală ascensiune. Activitatea pedagogică a Conservatorului va cuprinde de acum, alături de cînt, viori și instrumente de suflat — predate încă din primii ani — și pianul, violoncelul, contrabasul, țambalul ca și, din 1877, teoria muzicii urmată de armonie (1880), istoria muzicii, cînt coral etc.

De o activitate ce se menține prin concerte simfonice, de cameră sau reprezentații de operă și oratorii, instituția clujeană luptă cu această epocă pentru a se ridica la un nivel academic. Astfel, între 1905—1910 va funcționa la Conservatorul Clujean o comisie pentru examinarea și calificarea maeștrilor de cînt din școlile medii, posesori ai diplomei de bacalaureat sau școală normală. De asemenea, amplificîndu-și în 1913, planul de învățămînt de la 7 la 11 ani, adăugînd cicluri academice, după modelul Conservatoarelor de Stat, instituția clujeană, deși de o organizare particulară-municipală, obține dreptul elevilor săi de a fi admiși la examene, pentru a-și lua diploma de Stat [2]). Conducătorii Conservatorului au avut de luptat contra neînțelegerii oficialității și

a mentalității aristocratice care sprijineau diletantismul muzical. Greutățile materiale ca și lipsa de recunoaștere a muncii lor i-a determinat să ceară etatizarea conservatorului, măsură care a fost mereu respinsă din partea forurilor oficiale [3]). Dintre animatorii de seamă ai Conservatorului clujean s-au impus foștii săi directori, muzicantul vienez de origine moravă Gheorghe Ruzitzka (1789—1869), Farkas Ödön (1851—1912), conducător timp de 32 de ani al Conservatorului, iar printre membrii de onoare îi întîlnim pe Franz Liszt, Brahms, J. Joachim, alături de cărturari progresiști ca Miko, Grigore, Corbul, Samuel Brassai sau Dr. Aurel Isacu. Dintre foștii elevi menționăm pe compozitorii Iustin Juga, Delly-Szabo Geza, Nicolae Bretan, pe cîntăreții Constantin Pavel și Sándor Erzsi.

II. ÎNVĂȚĂMÎNTUL ARTISTIC MUZICAL LA CLUJ ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE

Marile frămîntări politice și sociale din timpul primului război mondial deschid o nouă epocă în istoria popoarelor europene, căci slujesc un nou avînt al luptelor de eliberare. Unirea din 1918, a Transilvaniei cu Romînia, se sprijinea pe năzuințele de veacuri ale poporului romîn. De aceea, acest eveniment, ca și ecoul Marii Revoluții Socialiste din Octombrie 1917, va da un puternic impuls mișcării revoluționare a maselor care — mai ales după 1921, anul înființării P.C.R. — va continua să se dezvolte pînă la eliberarea definitivă de orice împilare ce începe la 23 August 1944 [4]).

O bogată tradiție a mișcării muzicale în păturile largi ale romînilor ardeleni, ilustrată prin nenumărate formații artistice și instituții de cultură ca „Astra", „Societatea pentru fond de teatru romîn" etc prin fondatori ai școlii naționale ca Iacob Mureșianu, Ciprian Porumbescu sau Gheorghe Dima, constituie aspecte semnificative în evoluția culturii artistice înaintate din Ardeal. De aceea, organizarea în 1919 a unui Conservator de Stat la Cluj și ridicarea lui la un nivel universitar, va însemna o adevărată cotitură a învățămîntului nostru artistic.

Încă în vara anilor 1919 și 1920, cursurile organizate în acest oraș și menite să formeze profesori pentru numeroasele școli nou înființate, au cuprins alături de litere și științe și specialitatea : muzică. În același timp, consiliul dirigent al Ardealului, îndrumează municipalitatea să preia Conservatorul decretînd transformarea lui în instituție de Stat. În ședința din 17 septembrie 1919, a Consiliului dirigent, Gheorghe Dima este numit director al Conservatorului și însărcinat cu organizarea instituției [5]).

Apelul lansat de conducerea Conservatorului în întreaga țară pentru recrutarea de studenți și profesori găsește un puternic ecou pretutindeni, încît cursurile vor putea începe la 1 decembrie 1919. O preocupare primordială a conducerii a fost angajarea unor cadre de înaltă pregătire și antrenarea în Conservator a unor profesori și studenți dintre romîni cît și dintre minoritățile naționale. De asemenea, stabilind legături cu marile conservatoare de peste hotare și cu instituțiile similare din țară, Conservatorul clujean a trecut încă în primul an de la elaborarea regulamentului său, în vederea căruia au fost studiate statutele conservatoarelor din Paris, Viena, Praga ca și anteproiectul Conservatorului din București. Unul din principiile vădit realiste care din inițiativa lui Gheorghe Dima au călăuzit această muncă, a fost acela de a adopta, nu de a copia mecanic structura unor conservatoare străine, și prelucrînd elementele care corespundeau vieții noastre muzicale, să promoveze mersul ei înainte. Regulamentul redactat la 17 iulie 1922 afirmă caracterul de școală superioară specială a conservatorului clujean, iar organizarea sa prevedea următoarele specialități : 1) secția compoziție comportînd 4 ani de studiu dintre care 1 inferior și 3 superiori ; 2) secția instrumentală cu 7 ani la pian, vioară și violoncel și 6 ani la celelalte instrumente ; 3) secția cînt, 5 ani de studiu ; 4) secția dramă cu 4 ani și 5) secția pentru pregătirea profesorilor de muzică cu 4 ani de școlaritate. Din actele de arhivă, ca și din capitolul „taxe" a acestui regulament, rezidă că existau și cicluri pregătitoare la pian și vioară, chiar la canto, care după mărturisirea lui D. Popovici-Bayreuth, delegat al Ministerului la examenele din 1922, se pare că era un specific al instituției clujene, explicabil prin vîrsta relativ redusă a unor studenți, apropiind conservatorul de nivelul școlii medii [5]).

Un element nou al acestui regulament, care va rămîne o cucerire a învățămîntului muzical superior, o constituie secția de pregătire a profesorilor de muzică ce înlocuia vechea secție de pregătire a maeștrilor de muzică din legiuirea romînă anterioară (1914). Într-adevăr, cu anul 1922—23, alături de cursurile teoretice ale secției de compoziție existente din 1919, se organizează și celelalte cursuri care vor profila secția pedagogică — istoria muzicii, estetică, acustică, pedagogie generală și muzicală, psihologie, practică pedagogică, cînt auxiliar etc. [6]).

Obligativitatea tuturor studenților de a urma cursul de ansamblu coral (chiar și a celor de la dramă), la care din inițiativa lui Dima se dădeau și note calificative de examen, oglindea concepția pedagogică a conducerii. Ea vedea în această specialitate un prețios mijloc de instruire muzicală, ca și un element de legătură a viitorilor profesioniști cu cultura maselor în mijlocul cărora vor activa, după exemplul marilor lor dascăli.

Regulamentul din 1922, nu va fi consfințit printr-o lege decît în 1928, întîrziere caracteristică pentru dezinteresul oficialității în problemele artei. Dintre primii prejudiciați ai acestei situații au fost absolvenții secției pedagogice care lipsiți de diploma universitară, legală pînă la 1928, au apelat la instanțele judecătorești pentru a-și dovedi calificarea [7]).

Devenit, în 1931, „Academia de Muzică și Artă dramatică" conservatorul clujean, menținînd profilul său pedagogic va avea să fie prejudiciat de astă dată,

prin condițiile dificile ale crizelor economice, cu curbele lor de sacrificiu, crize ce inaugurau epoca de fascizare a țării. Curbele de sacrificiu impun la conservator suspendarea uneia din clasele celei mai importante specialități teoretice : Armonia. Deoarece singura clasă de armonie rămasă în buget nu putea satisface necesitățile de instruire a tuturor studenților conservatorului, conducerea a cerut municipiului suma bugetară necesară clasei desființate. În cele din urmă conservatorul a susținut catedra de armonie din fondul propriu-zis alături de alte catedre de suflători sau muzică de cameră [8]). Este o epocă în care politicianismul burghez încearcă să pătrundă cu ostentație în învățămîntul artistic, prin atacuri în presă la adresa Conservatorului sau a profesorilor săi [9]). În urma dictatului de la Viena, Conservatorul se refugiază la Timișoara, unde va avea să cunoască desfășurarea procesului de fascizare a țării, de pătrundere în învățămînt a principiilor dictatoriale. În aceste condiții devin semnificative cuvintele rostite de marele nostru muzician George Enescu, în cadrul unei întîlniri cu studenții și profesorii, la Timișoara, cuvinte care încheiau „cu speranța că în curînd se va realiza ceea ce noi cu toții urăm acestei instituții" [10]). Nădejdea marelui muzician se va împlini peste 2 ani, prin eliberarea țării de sub jugul fascist și revenirea Conservatorului în centrul transilvănean.

Încă din primii ani ai existenței sale ca instituție de Stat, Conservatorul va promova principiile sănătoase ale unei arte realiste. Este vorba ce rezultă din materialul cursurilor interpretative și a concertelor Conservatorului în care domină repertoriul clasic, romantic și al școlilor naționale. Un elocvent exemplu îl constituie concertul coral-simfonic al Conservatorului, din 14/V/1927, care după prezentarea unor autori romîni (I. Mureșianu, C. Porumbescu, Galinescu), cuprindea lucrări preclasice (Gastoldi, Lully) iar în final fragmente din Cneazul Igor de Borodin și Eugen Oneghin de Ceaikovski. Interpretarea unor mari oratorii „Samson" de Händel, „Creațiunea" de Haydn, „Paulus" de Mendelssohn, Concerte medalion, prilejuite de centenarul Beethoven, semicentenarul Brahms, reprezintă lupta pentru tradițiile clasice în conservatorul clujean. Adoptînd o preocupare permanentă pentru școala națională de compoziție, conservatorul clujean a promovat-o în procesul pedagogic, în activitatea concertistică, sau chiar pe calea tiparului. Într-o epocă în care activitatea editorială muzicală în țara noastră era destul de redusă, conservatorul clujean din fondul său bugetar „pentru încurajarea tipăriturilor și autorilor" sprijinea material apariția unor compoziții și manuale create de profesori ai săi (Marțian Negrea : „Rondo pentru pian", A. Bena ; „Manual de dirijat" etc. [11]). George Enescu a fost ales membru de onoare al Conservatorului încă în 1921 [12]), iar la împlinirea vîrstei de 50 de ani a marelui muzician, se organizează un concert din creațiile sale. Concertele închinate fondatorului Gheorghe Dima au rămas pînă azi o tradiție a conservatorului clujean. După marele său exemplu, Conservatorul a cultivat adesea legătura cu viața muzicală a maselor. Profesorii și studenții erau chemați să-și dea concursul la șezători și festivaluri, din Cluj sau din regiune organizate de „Astra", societatea „Crișana" etc. [13]). Ansamblurile de amatori apelează la sprijinul Conservatorului, ca în 1922, cînd uzinele de fier Hunedoara cer recomandarea unor dirijori pentru orchestră și cor [14]). Acțiunea animatoare a singurului Conservator de Stat din Ardeal, se răsfrînge și asupra celorlalte conservatoare particulare din Cluj (Conservatorul maghiar), Oradea, Satu Mare, Tg. Mureș, unde profesorii clujeni sînt chemați în comisii cerîndu-li-se îndrumări privind repertoriul sau școlaritatea.

Dintre profesorii de frunte ai Conservatorului din această epocă, îi remarcăm pe primii colaboratori ai lui Gheorghe Dima : Augustin Bena — director al Conservatorului, Marțian Negrea, Ana Voileanu, Herman Klee, Remus Cionca, Flor Breviman, Lia Pop, Traian Vulpescu, în timp ce printre primii studenți îi remarcăm pe Traian Grozăvescu, Zeno Vancea, Anton Rónai, Mircea Popa, Eugen Cuteanu, alături de Sabin Drăgoi, Sigismund Toduță, Max Eisikovits, aceștia din urmă deveniți directori ai instituției, după ce aveau să se impună în viața muzicală a țării.

III. — DEZVOLTAREA ÎNVĂȚĂMÎNTULUI SUPERIOR MUZICAL ÎN ANII REGIMULUI DEMOCRAT-POPULAR

Învățămîntul muzical din Cluj cunoaște după eliberarea țării de sub jugul fascist, o perioadă de ascensiune asigurată în cadrul marilor transformări sociale și politice din țara noastră. Locul și rolul ce-i revine artei în noile condiții dă o nouă configurație întregii vieți muzicale. Profesionismul devine un fenomen stabil al vieții artistice, iar publicul iubitor de muzică capătă proporții de masă și începe să cultive muzica în aceeași măsură. Nenumărate instituții muzicale, filarmonici și teatre lirice, ansambluri de artă și formații amatoare, sînt expresia locului pe care arta îl ocupă în noua viață culturală a țării și implicit, noile cerințe ce se impun învățămîntului muzical. Conservatorul reîntors la Cluj, din refugiul de la Timișoara, se va bucura din timp de marile prefaceri social-politice, ocupînd locul ce i se cuvine în condițiile unei înalte culturi înaintate. Instituția clujeană va desfășura activitatea sa alături de un al doilea conservator de stat înființat la Cluj, în 1946 și destinat studenților maghiari. Cele două conservatoare au muncit paralel și în strînsă legătură pentru a da țării cadre de profesioniști demne de sarcinile ce se cereau noii noastre culturi, încercînd la început, prin măsuri empirice să răspundă problemelor imediate ale construirii socialismului, pentru ca reforma învățămîntului superior din 1948 să fundamenteze conținutul științific al învățămîntului artistic clujean, adoptînd noi forme de organizare.

De la științele sociale și pînă la cele ale practicii muzicale, toate disciplinele au căutat o apropiere permanentă de viață, unificîndu-și metodele de predare cu predominarea metodei explicative [15]). Colaborarea dintre cele două facultăți de muzică s-a realizat în multe domenii : elaborarea comună a planurilor de învățămînt, profesori comuni, o orchestră comu-

nă, posibilitatea studenților de a urma cursurile celuilalt institut, în cazul lipsei unei anumite discipline la propria facultate etc. [16]). Tocmai această colaborare a dovedit că existența celor două facultăți paralele înseamnă o fărîmițare a forțelor pedagogice care, unindu-se, ar putea să dea un superior randament. De aceea, în 1950 ia ființă Conservatorul de Muzică „Gh. Dima", concomitent cu Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu" și Institutul de Teatru „Szentgyörgyi István".

Noul conservator, care continua firul unei vechi tradiții, va căuta să înlăture lacunele existente, va permite o mai armonioasă repartizare a disciplinelor în cadrul celor două facultăți dintre care una teoretică (pedagogie, folclor și dirijori de cor) și cealaltă interpretativă (canto-pian și orchestră), grupînd cursuri paralele cu limba de predare romînă și unele maghiare. Este cea mai recentă etapă a învățămîntului muzical superior din Cluj, ca formă de organizare, etapă în care conținutul și structura procesului pedagogic continuă să se dezvolte, în baza îndrumării permanente din partea forurilor de partid și de stat. Nu au lipsit experiențe prețioase, căutări, nu au lipsit nici ample acumulări cantitative a materiilor și orariului — potrivit procesului de creștere — alături de o permanentă raționalizare a profilului care impunea an de an transformările calitative necesare.

În felul acesta, Conservatorul își consolidează caracterul de învățămînt superior, fixîndu-se durata școlarității la 5 ani de facultate, pentru toate secțiile, cu excepția secțiilor de compoziție și a celei de dirijat orchestră, care se ridică la 6 ani. Această din urmă secție, dirijatul de orchestră, reprezintă o specialitate nouă în conservatorul clujean. Ea corespundea cerințelor tot mai mari ce veneau din partea nenumăratelor instituții muzicale din țară (opere, filarmonici, teatre muzicale etc.). O dată cu consolidarea gradului universitar al conservatorului sînt părăsite ciclurile „inferioare" și „preparatoare", existente anterior reformei din 1948 și incompatibile cu învățămîntul superior. Ele vor trece la școala de muzică de 12 ani, după înființarea ei la Cluj, în 1949, deși se vor mai menține un timp la conservator datorită admiterii studenților lipsiți de diplomă de bacalaureat, dintre care unii depistați ca elemente talentate în rîndurile oamenilor muncii [17]). Îmbunătățirea componenței sociale a studenților și-a găsit însă în scurtă vreme, formele ei optime prin aplicarea creatoare a principiilor reformei învățămîntului din 1948 și prin îndrumările forurilor superioare. Spre deosebire de conservatorul de odinioară, în care unii elevi și profesori veneau cu mentalitatea burgheză a diletantismului, noua instituție își deschide larg porțile tinerelor elemente provenite din toate clasele sociale cultivînd o concepție înaintată asupra profesiunii muzicale, asupra artistului-cetățean.

Formele de învățămînt prevedeau la conservator cursuri, seminarii și audiții din literatura muzicală. Preocuparea pentru o bună desfășurare a muncii studenților s-a manifestat încă în primii ani de după reforma învățămîntului. Dacă unele forme adoptate ca : grupele de studiu colectiv, au fost ulterior depășite, altele ca cercurile științifice studențești înființate în 1950—51 menținîndu-se pînă în prezent au adus o reală contribuție la ridicarea nivelului cunoștințelor studenților. Organizate succesiv printr-o treptată experiență, pe specialități (istoria muzicii, folclor, compoziție, pedagogie muzicală, socialism științific, interpretare etc.), cercurile științifice studențești ale conservatorului din Cluj, au prilejuit studenților referate și comunicări prezentate atît în cadrul Conservatorului cît și în sesiunile organizate de centrul universitar Cluj. Unele dintre ele au văzut lumina tiparului în două caiete apărute pînă în prezent. Deplasările în mediul rural ale cercului de folclor, în stagii de cîte 20—30 zile, efectuate în anii 1960—1962, reprezintă atît continuarea moștenirii folcloristicei noastre înaintate, cît și un bun prilej al studențimii de a ține legătura cu viața și arta nouă a maselor muncitoare. În mod paralel studenții claselor de interpretare discută în cercul științific problemele teoretice ale interpretării și, organizați în echipe, se deplasează în mijlocul oamenilor muncii —uzine, fabrici, cooperative agricole de producție — dînd concerte sau apărînd chiar pe scenă, alături de amatori în vederea încurajării artistice a acestora.

Un important rol l-au jucat concertele și recitalurile studenților și profesorilor conservatorului între anii 1950—1954, cînd ele au suplinit lipsa orchestrei filarmonice desființate în 1948, pentru ca după reînființarea acesteia, în 1954, ea să existe prin alimentarea permanentă cu tinerele generații de absolvenți ai Conservatorului clujean.

În schimb, orchestrele proprii ale Conservatorului — dintre care una simfonică și alta de cameră, alcătuite de către studenții institutului — permit studiul permanent în ansamblu, formînd experiența studenților pe scena de concert și contribuind la reprezentarea unor fragmente de operă sau lucrări coral-simfonice. Astfel, ansamblurile Conservatorului au interpretat pe rînd poema dramatică „Mînăstirea Argeșului" de Iacob Mureșianu, „Cîntarea pădurilor" de Șostacovici, „Phebus și Pan" de J. S. Bach, opera „Orfeu" de Gluck, „Acis și Galathea" de Händel. Ajunsă la un înalt grad de perfecțiune, orchestra simfonică a Conservatorului, formată în clasa maestrului Antonin Ciolan, a luat în mai multe rînduri premiul I pe țară la concursurile republicane ale tinerelor talente. Alcătuind cea mai mare parte a orchestrei simfonice UTM, studenții clujeni, alături de cei din București, au obținut în anul 1953, titlul de „Laureat al concursului internațional", prilejuit de festivalul tineretului și studenților de la București.

Ceea ce deosebește producțiile de azi ale conservatorului de cele de odinioară (mai cu seamă de dinaintea reformei din 1948) sînt discuțiile critice și autocritice care le urmează, unde se pun probleme interpretative legate de piesele executate. Paralel cu metoda explicativă din cadrul cursurilor, la producțiile respective se tinde astfel spre o atitudine conștientă a studentului-interpret care să-i permită o justificare teoretică a muncii sale interpretative.

Pe planul creator-interpretativ și științific, profesorii conservatorului „Gh. Dima" s-au impus în viața artistică a țării și peste hotare, fiind distinși

cu înalte titluri. Printre aceştia, remarcăm pe maestrul Antonin Ciolan, profesor consultant al Conservatorului, artist şi profesor emerit al R.P.R., Sigismund Toduţă, rector al Conservatorului, maestru emerit al artei şi laureat al premiului de Stat, Max Eisikovits fost rector al Conservatorului, laureat al premiului de Stat, Gheorghe Halmoş, artist emerit, Tudor Jarda, autor al unor apreciate opere şi de mai multe ori laureat al concursurilor republicane ale echipelor de amatori.

În fine, pe planul muzicologic al pedagogiei s-au impus prin tratatele, manualele şi cursurile publicate sau sub tipar profesori ca C. Cherebeţiu, T. Jarda, E. Junger, I. R. Nicola, Tr. Mîrza, I. Szenik, Gh. Merişescu, Fr. Major, N. Szalog, Max Eisikovitz, W. Demian şi alţii.

Absolvenţii Conservatorului sînt demni de instituţia care i-a format, prin frumoase succese ca acelea ale lui Ştefan Ruha, laureat al Concursurilor de la Viena, Geneva şi Toulouse, alături de alţii care s-au impus ca artişti maturi ca: David Ohanesian, Ion Piso — solişti de frunte ai Teatrului de operă şi balet din Bucureşti.

★

Existenţa la Cluj, din 1960, a unui institut pedagogic de trei ani, avînd şi o catedră de muzică pentru pregătirea profesorilor acestei discipline la şcolile elementare (ciclul I—II), a adus o nouă configuraţie în învăţămîntul muzical superior din acest oraş.

Este un fenomen al diferenţierii care impune conservatorului lupta pentru o şi mai înaltă calificare, ce trebuie să meargă în secţiile teoretice înspre nivelul superior al muzicologiei ca mijloc de educare a artistului şi de cunoaştere atît a artei cît şi — prin aceasta — a societăţii şi omului. Paralel cu locul cucerit în viaţa ştiinţifică conservatorul se impune prin activitatea sa muzicologică-pedagogică, alături de filologie, istorie sau etnografie, în sfera marilor ramuri ale cunoaşterii societăţii şi omului.

---

1) „Din istoria Transilvaniei" op. col. vol. I Bucureşti, 1960, p. 201
2) Xenofon: „Filarmonica de la 1883 Bucureşti, 1934 p. 1 şi urm.
3) Monografia Conservatorului de muzică „Gh. Dima" din Cluj. lucrare alcătuită de colectivul catedrei de istoria muzicii, 1955, dact.
4) „Din istoria Transilvaniei" op. col. vol. II Bucureşti, 1961, p. 378.
5) Arhiva Conservatorului „Gh. Dima" Conferinţa profesională, 18.VI.922
6) Arhiva Conservatorului „Gh. Dima" Conferinţa profesională 6.VI.922
7) Arhiva Conservatorului „Gh. Dima" Conferinţa profesională, 14.VI.924
8) Arhiva Conservatorului „Gh. Dima" Consiliul profesoral 22.X.1930
9) Vezi „Universul" din 14.XI.1936
10) Arhiva Cons. Gh. Dima, Consiliul profesoral, 3.XII.1941
11) Arhiva Cons Gh. Dima, Consiliul profesoral 2.V.1962
12) Arhiva Cons. Gh. Dima, Consiliul profesoral, Conf. Prof. 26.V.1921
13) Arhiva Cons. Gh. Dima, Consiliul profesoral, adresa din 28.II.1923
14) Arhiva Cons. Gh. Dima, Consiliul profesoral, Conf. prof. 14.V.1924
15) Arhiva Cons. Gh. Dima, Consiliul profesoral, Dare de seamă nr. 583.26.III.950
16) Arhiva Cons. Gh. Dima, Consiliul profesoral, Raport de activitate 31.XII.1949
17) Arhiva Cons. Gh. Dima, Consiliul profesoral, Darea de seamă nr. 583/26.III.950.

● La Opera din Zagreb s-a prezentat pentru prima oară în Iugoslavia noua operă a compozitorului italian Renzo Rossellini „Vedere spre pod", compusă pe un libret al cunoscutului dramaturg american Arthur Miller. Subiectul prezintă viaţa unor emigranţi italieni la New York. Criticul muzical Milan Graf consideră că muzica lui Rossellini este plăcută. Opera s-a bucurat de aprecierea publicului din Zagreb.

● Marea cîntăreaţă americană de culoare Marian Anderson în vîrstă de 61 de ani a anunţat un turneu de adio, deşi nu se va retrage complet din viaţa muzicală. De altfel este invitată să cînte în Scandinavia, în America de sud şi mai ales în Africa, unde n-a cîntat niciodată pînă acum.

● Pianistul american Van Cliburn a condus orchestra filarmonică din New York la un concert dedicat în întregime muzicii ruse şi sovietice. S-a executat uvertura Colas Breugnon de Kabalevski, dansurile simfonice de Rachmaninov şi concertul nr. 3 de Prokofiev, al cărui solist şi dirijor a fost chiar Van Cliburn.

● În arhiva muzicală a palatului Kromeriz, s-a găsit o compoziţie necunoscută a lui Mozart „Larghetto şi Allegro în Es-Dur" pentru două piane.

● In revista „Beiträge zur Musikwissenschaft" (nr. 3, 1964), János Liebner semnalează descoperirea unei a cincea părţi a Suitei pentru pian op. 14 de Béla Bartók, lucrare scrisă în 1916, care, după cum se ştie, cuprinde motive de dans popular romînesc (partea I) şi — pentru prima oară în muzica lui Bartók — motive arabe (sub influenţa culegerilor de muzică populară efectuate de compozitor în 1913 în Algeria). Identificată datorită cercetărilor întreprinse de Irene Egri, fostă elevă a maestrului, această parte ignorată pînă acum — un **Andante** lent — este concepută în stil improvizatoric, transparentă, visătoare, cu punct de orgă pe fa diez major şi cu elemente de ostinato. Ea se afla iniţial după Allegretto şi înainte de Scherzo, pe care-l pregătea. Acest Andante a fost suprimat de compozitor, după cît se pare, pentru a asigura unitatea de concepţie a lucrării, el putînd fi interpretat astăzi, după cum precizează J. Liebner, ca o piesă de sine stătătoare.

C O N C E R T E

PRIME AUDIȚII

Concertul pentru orchestră de Marțian Negrea

În deceniile din urmă o seamă de compozitori au creat concerte pentru orchestră. Sînt cunoscute concertele de orchestră de Strawinski, Bartók, Hindemith, Martinu, Lutoslavski ș.a., purtînd, fiecare, semnele unei înnoiri a formei preclasice (la origine concerto grosso cu opoziția sa între solist și ripieno). Trebuie să vedem în această reînnoire a genului atît o tendință de eliberare față de concertul simfonic romantic al veacului trecut, în care solistul avea un rol adesea excesiv (Chopin, Schumann etc.) cît și dorința de realizare a unei îmbinări între stilul cameral și cel propriu orchestrei simfonice de tipul cel mai mare, în care instrumentele sînt privite ca susceptibile de a împlini — dacă se poate fiecare — roluri solistice. Este evident că participarea activă a acestora într-un asemenea concert, oferă o mare bogăție de timbre, de culori orchestrale. Să mai menționăm, de asemenea, că unele cicluri de piese de concert (Konzertstück) de Schönberg, Webern, ș.a. răspund la rîndul lor, într-o anumită măsură, concertului de orchestră.

În muzica romînească *Octuorul* de George Enescu poate fi privit ca prima preocupare cu totul izbutită, de a realiza o sinteză între stilul cameral și cel concertant amintit. Sînt de citat în acest sens *Concerto grosso* de Filip Lazăr, *Concertul pentru orchestră de coarde* de Paul Constantinescu precum și concertele pentru orchestră, de diferite tipuri, realizate în anii din urmă de Ion Dumitrescu, Mircea Istrate, Doru Popovici, Aurel Stroe, Zeno Vancea, Ovidiu Varga, Anatol Vieru ș.a.

Compozitorul Marțian Negrea, preocupat ca și compozitorii sus menționați, de a folosi cît mai larg potențele de expresie ale întregii orchestre, a dat la iveală, în 1962 „Concertul pentru orchestră" — rod a doi ani de muncă asiduă, la o vîrstă onorabilă, susținută de o energie nebiruită și de o dispoziție spirituală excelentă. Concertul a fost prezentat în primă audiție de către orchestra simfonică a Radioteleviziunii sub conducerea muzicală a dirijorului Emanoil Elenescu. Este o lucrare de mare amploare, alcătuită din patru părți. Chiar de la o primă audiție se deslușesc anumite caracteristice ale acesteia. Astfel, mișcările sînt scrise în formele clasice cunoscute: sonată, lied, rondo-sonată. Temele de creație proprie, sînt realizate în spiritul cîntecului nostru popular aducînd fie cu doina romînească (tema secundă din partea I-a, cu cîntecul liric suav, tema inițială din partea a II-a) sau cu caracterul arhaic al unui bocet (ambele teme din partea a III-a) ori al unor jocuri populare *Văleanca, Învîrtita* (partea a IV-a). Lucrarea este armonizată cu o sobră culoare; densitatea orchestrală apare îndeobște mare, nemai fiind de întîlnit transparențele din suita „Prin munții Apuseni" de exemplu. Nota dominantă a lucrării este aceea a unui lirism nobil cu momente de intensificare dramatică puternică. Sub acest raport partea a treia, *mesto un poco solenne*, reprezintă punctul culminant al lucrării. Părțile extreme sînt animate, viguroase și optimiste, pe alocuri cu un precizat caracter dansant, îndeosebi final. În partea a doua *Andante* compozitorul sugerează anumite corespondențe de ordin coregrafic cu muzica. Este imaginea unei pantomime dansante — de unde asimilarea acestui *Andante* cu un mic poem coregrafic ce răspunde într-o bună măsură intențiilor figurative ale autorului. Pentru debutul părții I-a, *Allegro con anima*, se specifică în partitură o serie de tulnice maramureșene. Cîntul lor, care are un caracter enunciativ, de semnal, poate fi înlocuit, în lipsă, cu o întreagă baterie de suflători, de la oboi și flaut pînă la fagot etc. La audiție, efectul nu a fost însă întru totul satisfăcător. Desigur că la o primă audiție, nu putem cere ca totul să apară din capul locului, neted, bine închegat, desăvîrșit. O lucrare simfonică se „așează" ulterior, prin repetări succedente. Să relevăm odată cu acestea, munca artistică a orchestrei, dăruirea, convingerea cu care s-a lucrat, sub îndrumarea pricepută, migăloasă și exigentă a dirijorului Emanoil Elenescu, promovator consecvent al creației romînești.

J.—V. PANDELESCU

Muzică Franceză

S-a creat, în viața noastră muzicală, o tradiție a festivalurilor de muzică franceză. Am putea spune că interesul față de această muzică, manifestat de interpreții noștri, corespunde și cu larga prețuire de către publicul romînesc, a muzicii franceze.

În concertul Orchestrei Radioteleviziunii, dirijat de Iosif Conta, s-a executat, ținînd parcă locul Simfoniei de César Franck, Simfonia de Jacques Chailley, în primă audiție. Prin stilul ei, lucrarea ne-a lăsat impresia unei puternice înrudiri cu creația franckiană. Eminentul muzicolog se dovedește un bun cunoscător al tainelor compoziției, atît prin stăpînirea mijloacelor orchestrale cît și prin desfășurarea formelor, Simfonia sa avînd o construcție echilibrată. Legătura, prin patosul expresiei, cu simfonismul romantic francez se evidențiază cu atît mai clar cu cît tematica lucrării este strîns legată de tradiția „melodiei franceze" romantice. Desigur, Jacques Chailley intuiește necesitatea unui limbaj contemporan (lucrarea a fost scrisă în 1948) dar soluțiile, prin lipsa lor de originalitate, sînt destul de puțin convingătoare. Din întreaga simfonie ni s-a părut remarcabil

filonul liric, de calitate și plin de sinceritate. În general însă, această primă audiție ne-a relevat mai mult personalitatea unui muzician erudit decît a unui mare compozitor. Simfonia are un caracter eclectic. Lucrarea s-a bucurat de o prezentare în bune condiții prin participarea intensă a dirijorului Iosif Conta, poate uneori excesivă, în sensul că masivitatea sonoră a orchestrei a estompat în unele momente claritatea frazării și a construcției.

În același concert am putut admira „sentimentalismul" delicat al Baladei pentru pian a lui Gabriel Fauré. Cornel Gheorghiu a știut, cu obișnuita-i sensibilitate, să pună în valoare rafinata melodie poetică a partiturii lui Fauré. În Suita a II-a „Daphnis și Chloe" de Maurice Ravel — ultima piesă a programului — dirijorul Iosif Conta a reușit să sublinieze dinamismul spectaculos al acestei muzici ce se bucură de o largă popularitate.

Șase schițe pentru orchestră de A. Mendelsohn

„Șase schițe pentru orchestră" de Alfred Mendelsohn au fost prezentate, în primă audiție, de Filarmonica de Stat „George Enescu", sub conducerea lui Mihai Brediceanu.

Mereu preocupat de reflectarea multilaterală a aspectelor vieții contemporane, Alfred Mendelsohn abordează de astă dată genul miniaturii orchestrale. Cele „Șase schițe pentru orchestră" par o continuare amplificată a miniaturilor sale instrumentale din anii trecuți (spre exemplu Suita pentru flaut). Nu e vorba de portretizări, de o muzică programatică în sensul strict al cuvîntului, ci mai degrabă de cîteva instantanee ale unui peisaj sufletesc divers. Cursivitatea în înlănțuirea lor a fost asigurată de unitatea materialului tematic folosit, de factură cvasifolclorică. La prima vedere contrastul pare a fi obținut doar prin alternarea tempoului, dar adevărata personalizare a miniaturilor se datorește unei orchestrații caracteristice și pline de fantezie. În ansamblul creației lui Alfred Mendelsohn, cele „Șase schițe pentru orchestră" constituie o reușită remarcabilă prin tinerețea, optimismul și prospețimea lor.

Solista concertului, Claire Bernard (laureată a concursului Enescu) a readus, prin prezența sa, ceva din atmosfera Festivalului din toamna anului trecut. Impresia aceasta a fost accentuată și de lucrarea executată, Concertul pentru vioară și orchestră de Haciaturian, concert care în Festival i-a adus binemeritate elogii. Subliniem, și cu acest prilej, vibrația, noblețea și maturitatea interpretativă a tinerei violoniste, care ne-a confirmat, revenind în mijlocul nostru, valoarea sa excepțională.

Interpretarea dată de Mihail Brediceanu Simfoniei a III-a, „Renana", de Robert Schumann, a surprins

prin aceea că, în intenția de a realiza un echilibru clasic în desfășurarea discursului muzical, dirijorul a alunecat adesea în schematism, parcă din cauza unei atitudini prea sceptice față de marele suflu romantic, specific lucrării.

Stravinski — Schönberg

În mod lăudabil, Orchestra Cinematografiei, sub îndrumarea pasionată a dirijorului Constantin Bugeanu, și-a asumat de mai multă vreme sarcina de a include în repertoriu lucrări valoroase, mai puțin sau de loc cunoscute publicului. Concertul de cameră, ce a avut loc în Sala mică a Palatului, a cuprins, alături de Serenada pentru suflători „Gran Partita" de Mozart și de Marea Fugă de Beethoven (în versiunea orchestrală a lui Weingartner), două prime audiții de muzică contemporană: „In Memoriam Dylan Thomas" de Igor Stravinski și Simfonia de cameră de Arnold Schönberg.

Simfonia de cameră de Schönberg, lucrare ce și-a cîștigat un loc important în literatura muzicală contemporană, a fost compusă în perioada de tranziție a compozitorului de la limbajul neowagnerian către atonalism. Iminența evoluției sale către principiul și tehnica limbajului dodecafonic se simte aici permanent, nu numai în armonie, ci transpare chiar în polifonia discursului. Unitar structurată, lucrarea cuprinde ciclul consacrat al simfoniei clasice, dar topit într-o concepție personală asupra logicii înlănțuirii ideilor muzicale.

Calitatea interpretării lui Constantin Bugeanu s-a datorit înțelegerii și punerii în lumină a faptului că noutatea limbajului schönbergian operează în sens poetic, generînd valori emoționale.

Cea de-a doua lucrare din program „In Memoriam Dylan Thomas" de Igor Stravinski a fost primită cu căldură de către auditor. Prilejuită de pierderea prietenului lui Stravinski, poetul Dylan Thomas, piesa este formată dintr-un lied, încadrat de două „canoane funebre" pentru cvartet de coarde și tromboni. Fără a fi una dintre cele mai reprezentative creații ale marelui compozitor, totuși, conținutul ei poartă înțelesul unei concepții elevate, umaniste, asupra tragicului. Durerea reținută, fermitatea și noblețea sufletească, străbat întreaga partitură. Stravinski a realizat imagini de un lirism încordat, aspru, abrupt, pe care le-au tălmăcit cu subtilitate atît dirijorul cît și solistul (Ion Stoian).

Dirijorului Constantin Bugeanu îi revine meritul de a fi realizat în cele mai bune condiții artistice acest program complex ce comporta serioase dificultăți de execuție. El a imprimat o unitate de concepție și de atmosferă acestui concert alcătuit din lucrări clasice și contemporane, de factură diferită, — unitate obținută prin relevarea consecventă a caracterului lor poetic.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Cvartetul Prokofiev

Ella Brakker, vioara I-a, Rimma Stepanian vioara II-a, Galina Odineț viola și Kira Tvetkova violoncel, care alcătuiesc cvartetul „Prokofiev" sînt fiecare în parte individualități ce stăpînesc cu autoritate tehnica instrumentului respectiv.

Măiestria tehnică, la care se adaugă o aleasă cultură muzicală, demonstrată atît prin interesul repertoriului abordat, cît și prin forța cu care pătrund și descifrează sensul muzicii, atestă valoarea formației.

Cizelajul fin, șlefuirea subtilă a detaliului începînd cu legăturile de arcuș, vibrato-uri, pizzicatto, imperceptibile fluctuații ale discursului melodic și pînă la realizarea nuanței timbrale, proprie fiecărei lucrări, ne-au vorbit totodată despre marea pasiune cu care face artă acest colectiv.

Interpretarea pe care au dat-o cvartetelor de Mozart (K.V. 387 în sol major) și Schumann (nr. 3 op. 41 în la major) puritatea și gingășia suavă, spontaneitatea jocului sonor, capricios uneori, a muzicii marelui clasic, pasiunea ardentă schumaniană, însoțită de o nobilă reținere a emoției au fost edificatoare. (Trebuie reținut, de altfel, că formația a cucerit medalia de aur în cadrul Concursului Internațional al Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților de la Moscova în anul 1957 și premiul I la Festivalul „Haydn" de la Budapesta în anul 1959).

Opusul care ne-a dat măsura resurselor interpretative ale formației, a fost fără îndoială Cvartetul de Șostakovici nr. 8, op. 110 în do minor.

Compozitorul reia în această lucrare o problematică întîlnită și în unele din simfoniile sale.

Lucrarea, închinată memoriei victimelor fascismului și războiului, manifest cu largi rezonanțe umane, ce cheamă la reflecție și înfierează forțele vrăjmașe omului, a răsunat în interpretarea Cvartetului „Prokofiev" cu mare forță emoțională.

Motivul epigraf, preluat din simfonia a X-a (partea a III-a Allegretto) celebrul „re, mi bemol, do si becar", cu care debutează, permite compozitorului să demonstreze o adevărată virtuozitate componistică. Intersectînd toate cele cinci părți ale lucrării, motivul amintit poartă de fiecare dată noi sensuri expresive, deși atmosfera generală a piesei este limitată. Dar cîtă varietate! Pe drept cuvînt se poate compara arta lui Șostakovici cu aceea a magicienilor penelului, care disting, în cadrul unei culori, zeci și zeci de nuanțe.

Suflul larg, simfonic, spațiile sonore ample, tensiunea copleșitoare a muzicii, de un dramatism rar întîlnit, se părea că va fi greu de realizat de acest restrîns mănunchi de fete. Dacă mai adăugăm și faptul că ulterior (cvartetul a fost terminat în 1960) muzica respectivă a fost transcrisă pentru orchestra de coarde și timpani, vom avea imaginea reală a efortului necesar realizării imaginilor cuprinse în text.

Admirabila formație a trecut cu brio acest greu examen. Meditația gravă, interogativă a primei părți, dezlănțuirea furibundă din Allegro molto, trista tînguire a viorii în scherzo, au constituit tot atîtea argumente în favoarea interpretelor.

Desigur că ar mai trebui acordat un spațiu în rîndurile de față referitor la aprecieri privind aportul fiecărei componente a Cvartetului „Prokofiev". Dar recitalul de suplimente din muzica lui Haydn, Dvorak, Händel, care a urmat programului, este edificator și în această privință și vrem totuși să nu facem abuz de superlative.

FLORIN STAICU

Ansamblul artistic național din R. P. Chineză

În cadrul turneului pe care l-a întreprins în țara noastră, Ansamblul artistic național din R.P. Chineză a dat un spectacol pe scena Teatrului de Operă și Balet.

Alcătuit din artiști tineri, formați în marea lor majoritate în anii regimului democrat popular, ansamblul ocupă un loc de prestigiu în viața muzicală a R.P. Chineze. Membri ai ansamblului au efectuat turnee peste hotare în U.R.S.S., R.P.D. Coreeană, R.P.R., R.P. Polonă, R.S. Cehoslovacă, R.P. Mongolă, Birmania, Ceilon, Finlanda, Pakistan, R.P. Albania, R.P. Ungară etc., obținînd distincții la numeroase concursuri internaționale. Întîlnirea cu solii artei chineze ne-a oferit prilejul să constatăm dragostea și atenția cu care sînt cultivate și primenite tradițiile milenare ale culturii marelui popor de către artiștii lui de astăzi.

Variat și antrenant, programul a cuprins momente muzical-coregrafice, muzică vocală și muzică instrumentală populară, într-o succesiune plină de pitoresc, în care creațiile poporului chinez s-au împletit cu creații inspirate din folclorul minorităților naționale. Numerele de dans (maestru de balet: Li

Cuang) au avut un loc preponderent îmbrățișînd o largă gamă de tipuri, de la dansul solistic de virtuozitate pînă la tabloul coregrafic cu program. Alături de marea omogenitate a ansamblului, ele au scos în evidență măiestria și talentul soliștilor, printr-o evoluție plastică suplă și armonioasă care îmbină grația cu precizia, delicatețea cu vigoarea. În chip deosebit s-a detașat dansatoarea Han Siao-Li în „Dansul ceșcuței" — dans al naționalității mongole din R.P. Chineză — executat cu admirabilă îndemînare și siguranță. O impresie excelentă a produs dansatoarea Su Hai-Lin în „Dansul pelerinei", din folclorul naționalității Yi. O notă distinctivă a celor mai multe dintre momentele coregrafice a constituit-o întemeierea lor pe o scurtă acțiune dramatică, adesea simbolică. Un loc însemnat a fost acordat în spectacol dansurilor cu tematică nouă. Astfel, o scenă coregrafică evocă prietenia dintre poporul chinez și cel tibetan. Dansul de muncă, străvechi la obîrșia lui și întîlnit la toate popoarele, a fost reprezentat prin „Culesul recoltei", dans al naționalității Yi și „Dansul recoltei bogate" dans al naționalității Han. Ambele sînt creații noi care oglindesc viața de azi a țăranilor din China populară. Execuția lor a reușit să redea cu o mare forță de sugestie atmosfera dinamică a muncilor agricole, efervescența sărbătorească a culesului roadelor îmbelșugate. Calități de un alt ordin ni le-a dezvăluit mica scenă intitulată „Prin ploaie" unde mișcările mlădioase și fine ale solistei Liu Siang-Jung și ale formației feminine care o întovărășeau păreau desprinse dintr-o acuarelă de gen. Nu a lipsit din spectacol nici nota hazlie, vădită bunăoară în dansul naționalității uigure — duet comic între o fată și un flăcău. Plină de interes a apărut o categorie aparte a dansului cu tematică nouă : dansul ostășesc. *Întruchipînd un singur personaj și imaginea lui* din oglindă, dansatorii Wang Tung-Tai și Tu Tai-Iuan au realizat cu dezinvoltură în schița coregrafică „Intrarea în post" o iscusită sincronizare a mișcărilor. O impresie puternică a lăsat tabloul coregrafic „Cucerirea podului Lu Ting" care evocă cu suflu epic un moment din istoricul marș al armatei de eliberare chineze. Dansatorii Li Goang, Si Vei și ansamblul folosesc aci variate resurse de mișcare, inclusiv cele acrobatice, pentru a sugera patosul dramatic al luptei. De reușit efect a fost dansul „Aniversarea Republicii" care a redat, cu ajutorul lampioanelor multicolore și al eșarfelor luminoase, atmosfera festivă, feeria petrecerii nocturne și a focurilor de artificii din seara marii sărbători naționale a poporului chinez. Concepția regizorală a asociat coregrafiei și muzicii jocul de lumini într-o polifonie plastică menită să pună în valoare frumusețea cromatică și ornamentală a costumelor, stilizate cu gust.

Soliștii vocali și instrumentali ai ansamblului au contribuit la realizarea diversității spectacolului, interpretînd, alături de cîntece populare chineze, și melodii românești de mare popularitate, în semn de omagiu primit cu deosebită simpatie de publicul gazdă. Soprana Ciang Ing-Giă a dat piesei „Se duce zeul molimei" o interpretare pătrunsă de autentic fior dramatic. În cîntecul naționalității He Ge intitulat „Muntele înalt", tenorul Cin Wan-Than a lăsat să se întrevadă o bună dispoziție vocală.

Formația instrumentală acompaniatoare a avut un rol esențial la crearea atmosferei pitorești în care s-a desfășurat spectacolul. Sonoritățile specifice ale instrumentelor populare folosite au imprimat muzicii un viu colorit național. Interpretarea virtuoasă a piesei originale „Cin Cean" a pus în lumină calitățile muzicianului Cuo Fu-Tuan, dirijor al formației instrumentale și solist la instrumentul Ban Hu — vioară populară de proporții modeste, sprijinită în poalele executantului. În „Cîntecul păsărelelor" — fantezie instrumentală descriptivă cu rezonanțe imitative — Tung Te-Lin s-a dovedit un interpret plin de măiestrie la Siao — fluierul popular chinez. El a fost acompaniat de către Hu Țo-Tung la străvechiul instrument popular Șeng (mică orgă de gură), într-o polifonie originală și sugestivă. La rîndul său Wang Si-Huang în „Cîntecul recoltei" a valorificat cu iscusință bogatele resurse armonice ale instrumentului tradițional chinez Cu Geăng — instrument cordofon asemănător unei țitere mari, cu coardele ciupite fără plectru.

În ansamblul său spectacolul a reușit să transmită impresia de prospețime și robustețe a unei culturi naționale cu o puternică vitalitate. Urmărită cu un viu interes, evoluția artiștilor chinezi a fost răsplătită de public cu aplauze binemeritate.

N. RĂDULESCU

Corul Radioteleviziunii din Belgrad

Printre cele mai importante formații muzicale străine care ne-au vizitat de curînd țara, trebuie să înscriem și *Corul Radioteleviziunii din Belgrad* condus de Borivoje Simic. Dacă avem în vedere și dimensiunile reduse ale acestui cor (60 de persoane ; în deplasare 40—50 persoane), performanțele sale muzicale ne apar și mai deosebite.

Această formație corală mixtă a luat naștere după Eliberare, sub conducerea dirijorului Milan Bajsanski și Svetolic Pascan. Se manifestă mai mult în genul

muzical „a cappella", dar abordează şi piese cu acompaniament instrumental. Repertoriul, extrem de variat, cuprinde cele mai valoroase lucrări din creaţia corală universală (de la preclasici pînă la compozitorii contemporani) acordînd însă o vizibilă preferinţă compozitorilor iugoslavi.

Omogenitatea sa pe grupe este remarcabilă în general, dar în special la grupele feminine (soprane şi alto), excepţională, mergînd pînă la virtuozitate.

Prima parte a concertului, susţinut la 24 decembrie 1964, în sala Ateneului R.P.R. — a cuprins lucrările „Ecoul" de *Orlando Lasso* şi „Primăvara" de *Henry Purcell,* interpretate corect, în limba sîrbă; dar — utilizînd o expresie consacrată — „nu a trecut rampa" (poate emoţia şi neliniştea acomodării cu sala şi cu publicul nou).

De la a treia piesă („Bătrînul" de *Joseph Haydn* — interpretată cu o puritate ireproşabilă de stil şi o exactitate de intonaţie aproape instrumentală) şi pînă la sfîrşit, dirijorul şi corul au pus stăpînire pe sală. A urmat cîntecul de factură romantică al lui *Petar Kajkowski* „Prea devreme" executat de corul de femei, şi apoi „Suita de cîntece rituale" de *Benjamin Britten.* Scrisă pentru cor de femei şi acompaniament de harpă, această remarcabilă lucrare a lui Britten este inspirată din motive muzicale ce aparţin cîntecului religios. La început vocile intonează o litanie monodică, apoi lucrarea evoluează ; sînt diferite momente, de valoare muzicală inegală, cîntate de cor sau soliste, ca după o monumentală prelucrare a episoadelor să revină — ciclic — la monodia din prima parte, estompată în final pînă la *pianissime,* aproape imperceptibile. Ca procedee de scriitură, lucrarea utilizează ades unisonul sau mersul în octave, armoniile paralele cu numeroase relaţii plagale, stilul imitativ, suprapedale, modulaţiile subite de contrast, iar, în acompaniament, o canava fină de acorduri sau figuraţii *ostinato,* caracteristice compozitorului englez. Acompaniamentul la harpă susţinut de Iosip Pikels a fost o adevărată revelaţie artistică în special în intermezzo-ul dintre ultimele episoade, unde fineţea jocului ne-a impresionat profund. Corul de femei a dovedit, în interpretarea acestei lucrări, o extraordinară omogenitate şi suplete în schimbul de timbre şi intensităţi, rezolvînd artistic dificultăţile unei partituri pretenţioase.

Revenind în formaţie mixtă corul a executat, în limba franceză, „Quand je ouï la tambourine" de *Claude Debussy,* spirituala şi gingaşa piesă „Nicolette" de *Maurice Ravel* precum şi „Două cîntece africane" de *Borivoje Simic.* Acestea din urmă, cu interesante efecte de cor mut şi unele combinaţii onomatopeice (gura închisă, semi şi total deschisă) menite a sugera muzica de jazz.

Partea a doua a concertului, rezervată integral compozitorilor iugoslavi, ne-a prilejuit audierea unor lucrări corale inspirate din valorosul folclor muzical al popoarelor din ţara vecină şi prietenă.

Am ascultat suita „Al X-lea buchet" de *Stevan Mokranjac* (compozitor clasic). Ne-a plăcut frumosul „Cîntec din Muntenegru", al compozitorului mai vîrstnic *Nicola Hercigonja.*

Procedee moderne de exprimare s-au făcut simţite în special la lucrările „Isvorul" de *Iosip Glavenski* (o piesă străbătută de o delicată nostalgie) şi în suita „Şapte refrene" de *Vojislav Kostc* (tînăr compozitor, secretar al Uniunii Compozitorilor din Serbia). În această lucrare citatul folcloric este comentat în mod creator. Părţile suitei sînt variate, interesante şi pline de efecte specifice *(parlato, glissando, staccato).* Bineînţeles că nu lipsesc nici vestitele ritmuri compuse ale dansurilor sîrbeşti.

Armonia modernă utilizată reliefează frumuseţea melodiilor şi pune în valoare muzica, făcînd-o mai interesantă. Corul de femei, într-o formaţie redusă (de cameră) ne-a dezvăluit în cele „cinci cîntece" frumuseţea folclorului din Istria (unde am surprins unele intonaţii prezente şi în cîntecele macedo-romînilor), prelucrat cu artă de bijutier de către dirijorul *Borivoje Simic.* Aici am putut observa încă o dată imensele posibilităţi vocale ale partidelor feminine ale corului.

Concertul s-a încheiat cu „Cîntecul de galeră" de *Ubald Vrabec* (compozitor din Triest) în care corul mixt ne-a oferit o interpretare răscolitoare. Intonaţiile cîntecului de suferinţă al robilor (o melodie foarte sugestivă), se transformă printr-un *crescendo* continuu (care aminteşte, întru cîtva de *crescendo-ul* din „Pini di Roma" de *O. Respighi)* şi printr-o măiestrită tratare polifonică se transformă într-un strălucitor cîntec de biruinţă, în care corul ajunge la sonorităţi de maximă amploare. De data aceasta este cazul să elogiem stilul şi resursele vocale ale bărbaţilor (frumoasele pedale grave ale başilor, timbrul cald şi ponderat al tenorilor). Din tot ce am ascultat, ne-am putut convinge că ne aflăm în faţa unei formaţii corale de elită, înzestrată cu o tehnică superioară şi riguros selecţionată. Formaţia s-a şlefuit în concerte publice, nu numai în activitatea de studio, cucerindu-şi un mare prestigiu şi peste hotare, cu ocazia turneelor din *Turcia, Anglia, Elveţia, Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Bulgaria* şi *Austria.* Dirijorul *Borivoje Simic* este un conducător capabil, competent şi energic, plin de simţul ritmului, totodată un delicat poet al armoniilor diafane. Maniera sa dirijorală, (anticiparea atacurilor şi a unor timpi, aminteşte de stilul Furtwängler) creează o exactitate ritmică impecabilă. Am mai apreciat şi puterea sa de discernămînt şi rafinatul simţ artistic, manifestat în alegerea şi punerea în succesiune a repertoriului. La frumosul lanţ de succese, obţinute cu ocazia numeroaselor turnee, de către prestigioasa formaţie corală iugoslavă, se adaugă ca o preţioasă, dar nu ultimă verigă şi binemeritatul succes obţinut în faţa publicului din ţara noastră.

GEORGE DERIEŢEANU

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii

În 1909, Arnold Schönberg, într-o perioadă de plin avînt creator realiza în cele „Cinci piese pentru orchestră" op. 16 o reușită artistică și în același timp o concretizare a ideilor sale inovatoare.

Concepută într-un timp în care compozitorul punea net problema ieșirii din tonalitate suprasaturată cromatic, lucrarea atestă mai mult decît emanciparea funcțională, abordînd noile modalități de expresie, de pildă, motivica de o structură concentrată — vădind tendința spre atematism — și forma ce decurge din ea, bazată în bună parte pe principii de imitație, ostinato-uri sau variație continuă. Tot astfel, în orchestrație sînt explorate registrele mai puțin folosite, și combinații instrumentale ce se impun prin culoarea lor variată, fie într-o scriitură cvasi-solistică, fie în contrastante sau mobile mase orchestrale. Remarcabila parte a treia, „Culori", constituie un elocvent exemplu.

Dacă destul de multă vreme tendința generală era de a socoti pe Schönberg doar ca un inițiator de școală, iar pe Webern ca adevăratul ei reprezentant artistic, creația autorului celor „Cinci piese" privită astăzi, se vădește a da cu mult mai multe răspunsuri unor probleme ale muzicii contemporane. Astfel, spre deosebire de Webern, Schönberg dovedește că densitatea se poate impune drept o caracteristică a unei lucrări contemporane, chiar dacă s-ar putea obiecta aci că la el densitatea reprezenta reminiscența puternicei influențe wagneriene suferită în tinerețe și nu o caracteristică creatoare. Dar concentrarea unui suflu expresiv de amploare — fie el și de origine romantică — prin transformarea desfășurării în timp în desfășurare spațială duce la acea densificare verticală specifică unor blocuri sonore, ades întîlnite în lucrări din cele mai recente — și despre care am putea spune că sînt anticipate chiar de cele „Cinci piese pentru orchestră". Auzite acum, la peste o jumătate de veac de la crearea lor, în concertul orchestrei Radio din 17 decembrie, sub conducerea dirijorului Iosif Conta, ele ne conving prin intensa lor forță emoțională, apărînd de o plină actualitate.

Realizarea muzicală atît de vastă și variată a secolului nostru cere auditorului formarea unui spirit critic care presupune o capacitate de selectare de către public, nu numai prin refuz ci și prin formarea acelei acuități și sensibilități capabile să sesizeze valorile reale din întreaga literatură muzicală, inclusiv cea contemporană. Răspunzînd acestei necesități resimțită din ce în ce mai viu și rezolvabilă doar printr-o completă și complexă cunoaștere a muzicii, orchestra de cameră a Filarmonicii „George Enescu", orchestrele simfonice Radio și Cinematografiei au luat inițiativa unor prime audiții, programele lor cuprinzînd numele lui Schönberg, Webern, Hindemith și Jolivet.

Pentru formarea unei păreri cît mai complete și apropiate de adevărata personalitate a compozitorului, este deosebit de important ca acesta să fie cunoscut prin lucrări cît mai reprezentative. În acest sens putem aprecia ca pozitivă o altă primă audiție a serii, concertul pentru pian și orchestră de André Jolivet. Programarea acestei lucrări reprezintă o contribuție importantă, dezvăluind publicului o altă fațetă a tendințelor muzicii contemporane. Cercetător al lumii modale și al ritmurilor orientale ce aveau să deschidă în special prin Messiaen o perspectivă înnoitoare în muzică, Jolivet le transpune în acest concert în care verva, vitalitatea capătă o strălucită înveșmîntare orchestrală.

A-l asculta cerîndu-i să creeze în auditor acea profundă stare emoțională de spirit pe care o transmite, de pildă, un concert de pian de Brahms ar fi la fel de greșit ca și a uita că sentimentul tonic ce se degajă din acest tip de muzică — un exemplu îl poate constitui și concertul pentru pian de Ravel — corespunde unei reale și destul de generale necesități psihice.

Partitura oferă solistului posibilitatea unei desfășurări de mare virtuozitate. Stăpînind-o perfect, Constantin Ionescu-Vovu a putut evidenția și rolul solistic al instrumentului în această scriitură de pian, aproape obligat, răzbătînd prin luxurianta țesătură orchestrală pentru a prelua conducerea discursului muzical. Arhitectura lucrării, punînd problema facturii destul de libere a celor trei mișcări ca și a predominării pe aproape întreg parcursul lor a elementului motoric, și-a putut găsi astfel o expresie unitară, dar nu lipsită de contraste printre care, demne de remarcat, sînt momentele cvasi-improvizatorice din partea a II-a „Andante con moto".

Alături de *Divertismento în Fa major de Mozart* (lucrare care, cu toată valoarea prospețimii caracteristice, lasă totuși să se întrevadă că nu este decît transcrierea orchestrală a unui cvartet de primă tinerețe), am audiat și poemul vocal-simfonic „Noapte de August" de Doru Popovici — ambele în primă audiție. Găsim aici o nouă confirmare a lirismului ca trăsătură caracteristică a stilului lui Doru Popovici, tensiunea generînd-o însăși desfășurarea melodică. Construcția lucrării aduce o binevenită contribuție prin acea puternică creștere din final, cerută și de concluzia optimistă a poemului lui Mihu Dragomir.

Viu apreciat pentru interesantul program, calitatea interpretării (menționăm și aportul baritonului Ladislau Konya) cît și pentru problematica pe care o stîrnește, concertul reprezintă o reușită a dirijorului Iosif Conta, care a dovedit o dată mai mult calitățile sale de muzician.

MYRIAM MARBE

OASPEȚI LA T. O. B.

Lucia di Lammermoor cu Suna Korad

Pentru publicul bucureștean, prezența pe scena T.O.B. a sopranei Suna Korad, prim-solistă a operei din Ankara — Turcia a fost o reală și plăcută surpriză. De la primele intonații artista a pus în valoare remarcabilele sale resurse vocale, talentul său și o rar întîlnită putere de a transmite sălii emoțiile trăite. Vocea sa de ingenuă, clară și catifelată, are în mediu și grav un timbru argintiu (oarecum difuz în acut); deși lipsită de amploare, datorită stăpînirii unei tehnici bune, chiar desăvîrșită în coloratură și unei adînci și sincere trăiri a rolului a fost valorificată din plin. Am fost impresionați de felul cum artista a reliefat la o înaltă tensiune dramatică, bogăția melodică, specifică operei lui Donizetti, de ușurința cu care a trecut peste variatele fiorituri, game cromatice, agilități, broderii, triluri, dar — mai cu seamă — de forța emotivă imprimate acestor desene și formule, specifice coloraturii. În duetul cu Edgar, din tabloul II, în minunata pagină a celebrului sextet, dar cu deosebire, în marea arie „a nebunici" din actul III, tînăra artistă a cucerit admirația spectatorilor. Suna Korad a fost, sub multe aspecte, o Lucie comparabilă cu marile cîntărețe ale celor mai reputate scene lirice. Dacă va persevera tot astfel, îi prevedem o carieră care va depăși cu mult hotarele patriei sale.

Distribuția rolurilor, în general judicios aleasă a asigurat o rodnică colaborare cu Suna Korad și un spectacol omogen, bine închegat. Dorim să relevăm creația meritorie a lui Ladislau Konya în rolul lui Henry Asthon, în care dotatul bariton s-a manifestat cu o voce puternică, generoasă, nobilă și suplă; de asemenea subliniem progresul vădit de soprana Victoria Drăgănescu care se află pe drumul maturizării artei sale interpretative. Regia (Eugen Gropșian), scenografia (Ion Clapan), continuu îmbunătățite pe parcursul numeroaselor spectacole, ca și corecta și nuanțata execuție a corului (maestru de cor St. Olariu), dar, mai cu seamă, conducerea de ansamblu a dirijorului Cornel Trăilescu și acompaniamentul orchestrei au adus valoroasa lor contribuție la un spectacol pe care publicul l-a apreciat și răsplătit cu binemeritate aplauze.

Hajo Müler în Maeștrii cîntăreți din Nürnberg

Am fost bucuroși să urmărim evoluția acestui personaj în interpretarea tînărului cîntăreț german Hajo Müller, solist al operei din Weimer (R.D. Germană), în rolul poetului-cismar Hans Sachs din Nürnberg. Hajo Müller ne-a înfățișat o voce rotundă și suplă de bas-bariton, plăcută în registrul mediu și grav (mai cu seamă în mezza voce) dar lipsită de consistență și strălucire în acut datorită unei tehnici incomplete, ceea ce, în dificilul rol al lui Hans Sachs, a condus la o lipsă de expresie, tocmai în momentele de înaltă tensiune dramatică, scrise în registrul înalt. Aceste deficiențe au fost suplinite de cîntăreț, printr-o foarte bună frazare și dicțiune, care l-a ajutat în largă măsură, să stabilească o punte de legătură cu spectatorii. În tabloul din biserică, în scenele cu Walter, Eva, David, Beckmesser și, cu precădere, în cele două monoloage, Hajo Müller s-a străduit și a reușit în general să corespundă stilului tradițional de la Bayreuth al dramei muzicale wagneriene, prin utilizarea unei game expresive variate în care intonațiile apropiate liedului german au fost cele mai convingătoare.

Din distribuție : Ioan Hvorov, Constantin Iliescu, Constantin Gabor, Alexandru Enăceanu, V. Diaconescu, D. Scurtu, Gheorghe Iliescu, Al. Bădulescu, N. Rafael, D. Brebenel, Jean Bănescu etc. Vom releva de asemenea creația vocală și scenică autentic wagneriană a sopranei Lucia Bercescu în Eva (pe care însă a dezavantajat-o costumația nepotrivită staturii sale) ; de asemenea, evoluția pozitivă a baritonului Octav Enigărescu în plastica întruchipare a lui Beckmesser, prin adîncirea sensului dramatic al personajului și înlăturarea unor elemente de șarjă. Un cuvînt bun merită Maria Săndulescu (Magdalena) și Ion Stoian (David), pentru acuratețea cîntului și sinceritatea trăirii rolurilor respective. Corul a impresionat — în deosebi în finalul operei — prin amploarea vocilor. Cu toată competența și efortul vizibil făcut de dirijorul Mihai Brediceanu de a imprima orchestrei diversitatea subtilităților ca și a liniei generale cerută de partitură, colectivul instrumental al T.O.B. a realizat în acest spectacol o execuție cu mult sub nivelul posibilităților sale : multe momente de neatenție, decalaje și — uneori — o lipsă de sudură în sînul aceleiași familii de instrumente. Nici chiar mult apreciata și cunoscuta uvertură, care rezumă atît de sugestiv întreg conținutul operei nu s-a bucurat de o execuție satisfăcătoare, datorită grupei alămurilor. Orchestra s-a integrat totuși străduinței dirijorului în finalul operei, care, de altfel, a fost și tabloul cel mai gustat și aplaudat de public.

Dirijorul Ernst Märzendorfer

Un alt oaspete de peste hotare care a lăsat o excelentă impresie în rîndul membrilor orchestrei T.O.B. și al iubitorilor muzicii de operă a fost Ernst Märzendorfer șef de orchestră al Operei de stat din Viena. Deși pare foarte tînăr, muzicianul austriac posedă o mare exeperiență deoarece a deținut funcția de prim dirijor la Opera din Berlinul occidental, la Salzburg și Buenos Aires. Împrejurarea favorabilă a trăirii vieții muzicale în preajma lui Richard Strauss pe care l-a cunoscut îndeaproape, ne-a mărit interesul de a-l vedea dirijînd comedia muzicală „Cavalerul rozelor" a ilustrului compozitor german.

Ernst Märzendorfer s-a dovedit a fi un bun modelator al masei orchestrale, atît în multitudinea amănuntelor de combinații instrumentale, culori și planuri, cît și în ceea ce privește respectarea și redarea stilului caracteristic personalității creatoare a lui Strauss. De data aceasta ansamblul instrumental al primei noastre scene lirice a răspuns atent solicitărilor exteriorizate cu mare exigență de dirijor, realizînd paleta variată specifică lucrării, vibrînd cu un elan tineresc în interpretarea antrenantelor valsuri și reliefînd, cu multă claritate, motivele lui Octav,

al Mareșalei, al iubirii etc. Această lăudabilă execuție a orchestrei a fost factorul determinant care a angrenat întreg ansamblul de interpreți de pe scenă, ceea ce a condus la realizarea unui spectacol de bună calitate.

Din șiragul creațiilor celor distribuiți în spectacol vom sublinia, în primul rînd, interpretările valoroase, minuțios puse la punct, sub toate aspectele, realizate de Arta Florescu, (Mareșala) Elena Cernei (Octav), Magda Ianculescu (Sofia), Victoria Drăgănescu (Mariana), Maria Săndulescu, (Anina), Ioana Hvorov (Ochs), O. Enigărescu (Faninal) etc. Mai subliniem lirismul adecvat al tenorului Gh. Iliescu în rolul cîntărețului și mimica elocventă a lui Bojidar Petrov în rolul coaforului.

La ținuta artistică superioară a spectacolului contribuie de asemenea decorurile și costumele semnate de Offelia Tutoveanu care sugerează stilul „rococo" și atmosfera „înaltei" societăți vieneze din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. În acest cadru regia lui Jean Rînzescu pune în valoare cu competență și mult simț artistic „opera valsurilor" lui Richard Strauss, imprimîndu-i — în general — o amprentă luminoasă, optimistă.

AL. COLFESCU

DIN ȚARĂ

Cluj

Stagiunea muzicală clujeană a fost, bogată în manifestări de toate genurile : concerte simfonice, muzică de cameră, recitaluri și operă.

Concertele Filarmonicii s-au relevat printr-o bogăție și varietate a programelor deosebită. Muzica românească și contemporană și-au găsit un loc de cinste în aproape toate concertele. De un bine meritat succes s-au bucurat concertele dirijate de *Emil Simon*, laureat, recent al concursului de la Besançon.

Datorită unei munci artistice în continuu progres, Filarmonica din Cluj a putut realiza primul său turneu peste hotare : zece zile în Iugoslavia, în care au fost prezentate trei concerte avînd ca dirijori pe Mircea Cristescu, Emil Simon, solist Ștefan Ruha. Impresia produsă de acest ansamblu cît și de dirijori a fost dintre cele mai bune. Presa centrală iugoslavă a comentat amplu și elogios concertele clujenilor, care au făcut și cîteva imprimări pentru Radiodifuziunea din Belgrad. A fost relevată mai ales omogenitatea ansamblului, care se află la un înalt nivel tehnic și interpretativ.

În perioada turneului Filarmonicii în Iugoslavia, manifestările muzicale clujene au fost împrospătate

de vizita Filarmonicii de Stat din Tîrgu-Mureş, sub conducerea tînărului dirijor *Remus Georgescu*. Un program interesant, bine ales, a cuprins şi prima audiţie a celor *Cinci cîntece lirice de Zoltan Aladár* (solistă Edit Simon). Orchestra se află în ascensiune, în special în ultimii doi-trei ani, iar această confruntare cu publicul clujean a venit să sublinieze o dată mai mult cît de utile şi binevenite sînt schimburile de experienţă de acest fel.

În lunile noiembrie şi decembrie au avut ca oaspeţi la pupitrul Filarmonicii pe dirijorul vienez *H. Kostek* (solist Aurelian Octav Popa) şi pe tînărul *Herbert Kegel* (R.D.G.) ; ultimul s-a detaşat prin profunzimea înţelegerii partiturii — foarte personală —, căci interpretările sale pun în valoare tocmai aceea ce alţii estompează sau trec cu vederea.

Antonin Ciolan a condus un concert dedicat în întregime lui Mozart (solist Ştefan Ruha). Apariţia dirijorului la pupitru a constituit nu numai unul dintre cele mai notabile concerte ale stagiunii, dar şi un adecvat prilej de sărbătoare.

Sala Casei Universitarilor s-a dovedit neîncăpătoare şi la concertul dirijat de *Mircea Cristescu*, al cărui solist a fost *Ion Voicu*. Prima audiţie a *Simfoniei concertante* pentru cvintet de suflători şi orchestră de *Markos Albert* s-a dovedit o reuşită.

Orchestra Medicilor ne-a prezentat un *Concert Bach* foarte îngrijit, în care am deslusit preţioasele indicaţii ale dirijorului şi clavecinistului *Kurt Mild* — animatorul formaţiei. Prin lucrările prezentate medicii clujeni ne-au dovedit nu numai simpla intenţie de a cînta Bach, ci lăudabilul efort de pătrundere a adevăratelor resurse interioare ale acestei profunde şi înălţătoare muzici.

Dintre recitalurile susţinute de soliştii noştri, deosebite ni s-a părut acelea date de Dan Iordăchescu — Ferdinand Weiss (lieduri) şi Gheorghe Halmoş (Recital Schubert). De asemenea, din iniţiativa conducerii Conservatorului „Gh. Dima", au avut loc o serie de recitaluri de muzică de cameră ce vor să întemeieze o tradiţie. În ele îşi fac loc din ce în ce mai mult piesele contemporane. Astfel sînt recitalul la două piane dat de F. Weiss — Şt. Ronai, recitalul de muzică contemporană Edit Simon — Voichiţa Timiş şi Gavril Costea-Oşanu (canto şi respectiv, flaut cu pian), recitalul cu sonatele pentru vioară şi pian de Brahms (Petre Lefterescu — F. Weiss) etc. Toate aceste manifestări aduc o necesară împrospătare în domeniul muzicii de cameră sau solistice.

Dirijorul *Mihail Guttmann* ne-a prezentat două reuşite concerte, alcătuite exclusiv din muzică românească : primul — coral, iar al doilea — vocal-simfonic. De mult cunoscute, corul şi orchestra Şcolii de Muzică au fost şi de data acesta „la înălţime", cu toate că prezentarea unor piese dificile în primă audiţie a devenit o tradiţie. Cantatele prezentate (C. Ţăranu, M. Moldovan şi L. Glodeanu) au vădit seriozitate şi probitate artistică.

Dacă la toate acestea mai adăugăm bogata activitate a celor două Opere şi a Filialei Uniunii Compozitorilor (cenacluri săptămînale), vom putea desprinde concluzia că viaţa muzicală a Clujului pulsează intens.

DAN VOICULESCU

Sibiu

Nedezminţindu-şi tradiţia, viaţa muzicală a Sibiului se desfăşoară cu intensitate.

În stagiunea actuală Filarmonica de Stat din Sibiu (sub conducerea dirijorului H. Selbing) a înscris în repertoriu 92 concerte, dintre care 23 au constituit concerte-lecţii, destinate educaţiei muzicale a elevilor. Dintre acestea, cele axate pe tema *Suita clasică de dansuri* şi *Sonata şi simfonia* au fost organizate pe baza prelegerilor ţinute de profesorul Gh. Dumitrescu de la şcoala de artă din Sibiu şi însoţite de exemplificări.

„Concertele populare", avînd un repertoriu accesibil, suscită un mare interes. Cele 14 concerte de acest fel, prezentate în întreprinderi şi uzine (Întreprinderea poligrafică Sibiu, Uzinele „Independenţa" ş.a.), în cooperativele agricole de producţie şi gospodăriile agricole de stat, s-au bucurat de un larg ecou.

Mai puţin frecvente sînt recitalurile şi concertele de muzică de cameră — cîte un singur concert pe lună — deşi oraşul Sibiu are o tradiţie muzicală prielnică dezvoltării acestui gen.

Sînt viu apreciate menifestările populare ale Filarmonicii sibiene „Cindrelul" care, sub conducerea dirijorului N. Irimescu şi cu concursul soliştilor Dumitru Muţiu, Maria Cotîrlea şi a cîtorva cîntăreţi populari amatori, desfăşoară o bogată activitate.

În sala Teatrului din Sibiu în care au loc atît concertele orchestrei simfonice locale cît şi cele ale oaspeţilor, au avut loc manifestări muzicale interesante.

Amintim contribuţia violonistului sovietic Melnicov — laureat al celui de-al treilea concurs şi festival internaţional „George Enescu", a pianistului maghiar Cornel Zempleny, a Filarmonicii de Stat din Tg. Mureş ş.a.

La 21 octombrie, orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Sibiu, sub conducerea dirijorului Eliodor Rău — dirijorul secund al formaţiei — a susţinut un program variat care s-a deschis cu admirabilul *Concert pentru orchestră de coarde* al regretatului compozitor Paul Constantinescu.

Compus în 1947, concertul se numără printre cele mai valoroase creaţii ale şcolii componistice contemporane romîneşti. El demonstrează o dată mai mult bogăţia folclorului nostru — folosit ca sursă de inspiraţie — şi marea măiestrie a compozitorului în valorificarea creatoare a acestuia. Dintre cele trei mişcări ce alcătuiesc concertul, părţii a II-a — o pagină orchestrală plină de poezie — orchestra simfonică din Sibiu i-a deslusit şi redat cel mai bine sensurile (s-a remarcat aportul violonistului Anton Suma în pasajul solistic). În partea I ne-a lipsit vioiciunea şi intensitatea expresivă cerută de parti-

tură, iar în partea a III-a am apreciat, în ciuda unor decalaje și a unor fragmente ce au lăsat de dorit sub aspectul acurateții sonore, dinamismului și vervei execuției.

Avîndu-l ca solist pe pianistul Nicolae Brînduș laureat al primului concurs „George Enescu" și al concursului internațional al tineretului de la Helsinki, orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Sibiu a prezentat, în același concert, două lucrări ale literaturii concertante : Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră de Béla Bartók și Concertul nr. 5 în mi bemol major op. 73 „Imperialul" de Beethoven.

Interpretarea concertului de Bartók, ca primă audiție, a constituit un prim contact al orchestrei și publicului sibian cu o lucrare mai complexă decît cele ce-i erau cunoscute pînă acum din creația marelui compozitor maghiar. Ne exprimăm rezerva asupra modului de prezentare fără adîncire, cam schematic al acestui concert. Subliniem pozitiv abordarea curajoasă — de către o orchestră al cărei repertoriu este prin excelență clasic — a unei asemenea dificile lucrări, a repertoriului contemporan precum și calitatea desfășurării pianistice a solistului Nicolae Brînduș.

Concertul nr. 5 de Beethoven s-a bucurat de o primire foarte caldă. Solistul și orchestra au izbutit o execuție mai omogenă, mai unitară, mai convingătoare, deși în unele pasaje din partea I s-a resimțit insuficienta vigoare a interpretării, iar în partea a II-a am fi dorit o mai mare interiorizare a expresiei.

În seara următoare, la 22 octombrie, a concertat Filarmonica de Stat din Ostrava. În cadrul primului său turneu în țara noastră, între Cluj și Brașov și în drum spre București (unde am audiat-o în seara zilei de 27 octombrie), orchestra cehă a dat la Sibiu un reușit concert alcătuit din Uvertura la opera „Iphigenia în Aulida" de Gluck, Simfonia a V-a de Prokofiev, Concertul nr. 2 în si bemol major pentru pian și orchestră de Brahms — solistă fiind pianista Myrka Pohorna.

Bine pregătită, formația cehă, sub conducerea dirijorului Vaclav Jiracek, a dovedit omogenitate (în special la compartimentele coardelor și lemnelor) și un remarcabil simț al stilului.

Pianista Myrka Pohorna, solista concertului de Brahms, una dintre pianistele de frunte ale Cehoslovaciei, este pentru a doua oară oaspete al țării noastre. În urmă cu trei ani a mai concertat la București, Ploiești și Tg. Mureș. Pianistica sa se caracterizează printr-o tehnică de virtuozitate și multă vigoare. Ar fi fost, credem, necesară mai multă finețe în conturarea temelor, o realizare mai poetică a clarobscurului tipic brahmsian și, cu deosebire în partea a II-a o relevare mai pregnantă a atmosferei nostalgice.

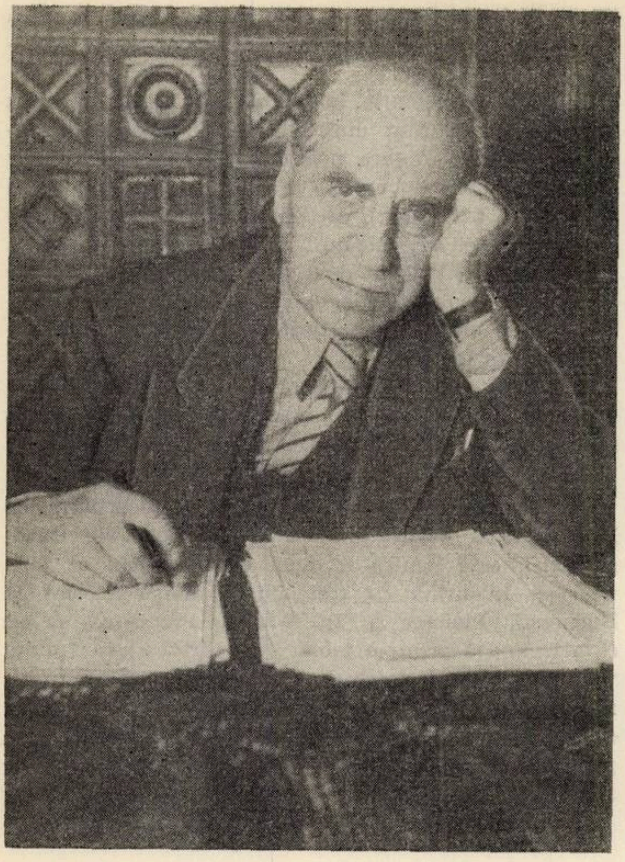
ANA FROST

GEORGE NICULESCU-BASU
(1882 — 1964)

S-a stins din viață unul dintre valoroșii interpreți ai muzicii dramatice din generația trecută : *George Niculescu-Basu*. Fiul unui modest meseriaș din Brăila a străbătut cu greu urcușul suferințelor cu care era presărat drumul artei, la începutul acestui veac. După propria sa mărturisire în „Amintirile unui cîntăreț de operă", începuturile vieții i-au fost întunecate de nevoi și lipsuri, dublate de o sfioșenie înnăscută. Basmele și cîntecele mamei au fost singurele bucurii ce i-au legănat copilăria.

Mai tîrziu, forfota din portul dunărean, sosirile și plecările diferitelor trupe de actori care își purtau boema de-a lungul țării, au revelat tînărului cîntăreț mirajul artei. După primele apariții în trupa lui Nicu Poenaru, în tovărășia lui N. Leonard, cu care a împărțit „mizeria, foamea și frigul", după ce a străbătut orașele Moldovei, în care se risipeau energiile, se amanetau geamantanele și se spulberau speranțele, George Niculescu-Basu ajunge, în vara anului 1904, să obțină primul angajament în trupa lui C. Grigoriu, la „Parcul Oteteleșanu", din București. Dar această înfăptuire, cu tot succesul artistic, nu însemna decît începutul unor alți ani de peregrinări cu alte trupe, românești sau străine, pornite în turnee improvizate, în care tînărul cîntăreț realiza succese de prestigiu, care se soldau cu deziluzii materiale. Viața muzicală, la care participă intens, îl pune în legătură cu înaintașii artei interpretative românești de reputație mondială, cum au fost : Elena Teodorini, Hariclea Darclée, Grigore Gabrielescu, Petre Ghimpețeanu, Dimitrie Teodorescu-Basu și alții, de la care învață să lupte cu vicisitudinile. Alături de N. Leonard, V. Maximilian, Const. Tănase, Tony Bulandra, duce o acțiune susținută pentru a înlătura improvizația și a înfiripa o viață artistică trainică. În anii de restriște ai refugiului din timpul primului război mondial, George Niculescu-Basu activează în grupul artiștilor patrioți, în frunte cu George Enescu și constituie la Iași primul nucleu al muzicii dramatice din țara noastră, întemeind „Societatea Română de Operă", din care făceau parte cîntăreți valoroși ca : Elena Drăgulinescu-Stinghe, Enricheta Rodrigo-Atanasiu, Alexandra Feraru, Jean Atanasiu, Vasile Rabega, A. Costescu-Duca, Romulus Vrăbiescu, Edgar Istraty, etc., spectacolele fiind conduse de șefii de orchestră Umberto Pessione și Jean Bobescu.

După încheierea păcii, George Niculescu-Basu pleacă în Italia, unde își perfectează pregătirea pro-



fesională, studiind temeinic și sistematizat, arta cîntului și a interpretării. În „Amintirile unui cîntăreț de operă" preciza: „O muncă aprigă și fără sfîrșit trebuie să fie crezul cîntărețului, dacă vrea să învingă toate dificultățile vocale, ce eventual s-ar ivi de-a lungul carierei sale". Urmează realizările remarcabile obținute la Milano, în operele „Mefistofele" de Arrigo Boito, „Ernani" și „Forța destinului" de Verdi și apoi face o stagiune de noi succese la Teatrul „Reggio", din Parma, în rolurile principale de bas din operele „Aida" de Verdi, „Lohengrin" de Wagner și „Fedra" de Pizzetti. Din anul 1922, după ce întreprinde un turneu în Orientul apropiat, artistul începe o lungă și laborioasă activitate în cadrul „Operei Romîne" din București, obținînd interpretări de un înalt nivel artistic, alături de Florica Cristoforeanu, Margareta Metaxa, Maria Snejina, George Folescu, Jean Atanasiu, Grigore Teodorescu și de alți eminenți artiști din țara noastră și din străinătate.

Repertoriul marelui cîntăreț a fost vast, atît prin numărul lucrărilor abordate, cît și prin varietatea stilistică a rolurilor. Pornind de la vodevil și operetă — gen în care și-a făcut debutul —, trecînd prin opera comică și ajungînd pînă la drama muzicală, artistul a parcurs o gamă variată de roluri în care a dovedit măiestria de a îngemăna arta cîntului cu aceea a actorului desăvîrșit, reușind să redea veridic adevărul psihologic al fiecărui personaj întruchipat pe scenă. În cartea citată, vorbind despre principiile care l-au călăuzit în arta cîntului, afirma: „A cînta nu înseamnă a lansa, din cînd în cînd, note fie pe sus, fie pe jos, ci a interpreta gîndul poetului și al compozitorului". Și mai departe: „Trăirea rolului este o condițiune primordială a artei noastre lirice, ca și a aceleia dramatice". Consecvent acestor principii, de la rolul mic, dar plin de duh al lui Gianni Schicchi, pînă la comicul cel mai complex ca acela al lui Don Basilio din „Bărbierul din Sevilla" de Rossini, al lui Figaro din „Nunta lui Figaro", al lui Osmin din „Răpirea din Serai" și al lui Leporello din „Don Juan" de Mozart, al lui Varlaam din „Boris Godunov" de Mussorgski, al baronului Ocks din „Cavalerul rozelor" de Richard Strauss, renumitul cîntăreț, dublat de actorul de real talent, a creat personaje vii, pline de spirit și pitoresc, de la aristocrați, pînă la tipuri populare, întruchipate întotdeauna fără vulgaritate. Referindu-se la realizările sale în aceste roluri comice, spunea: „Pentru ca un rol comic să corespundă, într-adevăr, concepției și tratării autorului, vocea și impostația trebuie să meargă mînă în mînă cu simțul umorului. Prin inflexiuni vocale, interpretul trebuie să știe cum să treacă, în mod cît mai convingător, de la comedia pură, de la elementul buf sau burlesc, la duioșie, tristețe sau patetism". Și apoi: „Toate acestea le-am avut mereu în vedere, cînd am interpretat roluri ca acela al lui Gianni Schicchi, Don Basilio, Don Pasquale și celelalte, în care mi-am putut da măsura complexelor mele mijloace". De mare prestigiu s-au bucurat creațiile sale scenice în rolurile de compoziție din „Mefistofele" de Arrigo Boito, Mephisto din „Faust" de Gounod și în cele patru roluri demonice din „Povestirile lui Hoffman" de Offenbach. De asemenea, repertoriul wagnerian a fost parcurs cu realizări remarcabile în rolurile de bas din operele „Lohengrin", „Vasul Fantomă", „Walkyria", „Tannhäuser" și „Maeștrii cîntăreți din Nürnberg". Grija și minuțiozitatea cu care și-a construit fiecare rol, pornind de la cele mai mici amănunte ale grimei sau ale costumației, pînă la problemele de întruchipare veridică a personajului pe scenă, dovedesc nivelul înalt al conștiinței artistice a valorosului interpret. Despre aceste preocupări scria: „Nu este suficient să înveți rolul și să-l cînți, grimîndu-te oricum. O linie prost trasă pe obraz este în contrast cu ceea ce interpretezi. Un personaj comic cere alt machiaj decît cel tragic. Expresia feței este un lucru foarte important, căci pentru a caracteriza o stare sufletească, toți mușchii feței trebuie întrebuințați. Important lucru este și costumul cu autenticitatea lui istorică, cu orînduiala, linia și coloritul său și modul de a-l folosi în diferitele atitudini ale rolului, în stilul personajului. De asemenea, modul de a sta în scenă, de a gesticula, de a merge, de a te întoarce, de a uni fraza muzicală cu gestul și, mai presus de toate, grija de a umple pauzele, adică de a juca rolul, chiar cînd nu ai nimic de spus, toate acestea sînt lucruri importante pentru un adevărat artist".

Fundată pe asemenea concepții sănătoase, ajutată de o voce generoasă și de o subtilă inteligență scenică, interpretarea lui George Niculescu-Basu a dus faima artei noastre tot mai departe, pe linia trasată de valoroșii înaintași ai cîntului romînesc.

V. POP BĂLENI

Citiți revista

MUZICA

a Uniunii compozitorilor din R.P.R.
și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă
APARE LUNAR

Cuprinde: studii de specialitate, cronici ale manifestărilor muzicale din Capitală și din țară, note de peste hotare, recenzii etc.

Abonamentele se primesc de către oficiile poștale, factorii și agențiile poștale, difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții și de către difuzorii de presă de la sate.

Abonații actuali ai revistei se vor adresa oficiilor poștale locale sau factorului poștal pentru reînnoirea abonamentului pe 1965.

Costul abonamentului este de lei 84 anual, 42 lei pe șase luni și 21 lei pe trei luni.

De asemenea revista MUZICA se găsește de vînzare la toate chioșcurile Difuzării Presei, debite O.C.L. la Librării și magazinele „Muzica", prețul unui exemplar fiind de lei 7.

Rugăm abonații care au achitat contravaloarea abonamentelor pe vechiul preț să oepună diferențele de lei 24 anual, lei 12 semestrial și lei 6 trimestrial, la aceeași casierie sau oficiu, unde au făcut abonamentul inițial.

Telefon: 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 24, raion 16 Februarie.

I. P. I. — c. 650

24.164

LEI 7

ACTIVITATEA ARTISTICĂ DE AMATORI

Spectacol de varietăți

Consiliul Raional al Sindicatelor și Comitetul pentru Cultură și Artă din Raionul „30 Decembrie" au organizat în sala Ansamblului C.C.S. un spectacol susținut de artiști amatori în cinstea fruntașilor în întrecerea socialistă.

Programul, intitulat „Bun venit", a fost interpretat de formațiile artistice ale Sindicatului M.I.A. Brigada artistică a redat sugestivul moment muzical „Parada succeselor", avînd ca temă trecerea în revistă a medaliilor și distincțiilor obținute de țara noastră la diferite tîrguri internaționale. Un frumos succes a fost obținut de *Costelia Sima, Mioara Stanciu, Mica Nichita, Mircea Panaitescu, I. Parascovici,* acompaniați de orchestra condusă de *Iosif Dullo,* în cadrul unui variat program de muzică ușoară.

În continuare orchestra de mandoline condusă de inginerul *L. Gudzichievici,* solistă soprana *Virginia Gudzichievici,* a interpretat printre altele tarantela de Millöcker.

Diaconu F., Dubleac Gh. și Scornea P., laureați ai celui de-al VII-lea Concurs al artiștilor amatori, au prezentat un viguros dans intitulat „Trio bronz".

Virgil Puicea a dovedit în regia și scenografia spectacolului gust și pricepere, atît în alegerea costumelor cît și a decorului.

Spectacole de acest gen constituie un bun prilej de verificare și apreciere a muncii artiștilor amatori, de stimulare a activității lor.

Corul „Cantabile"

Una dintre formațiile artistice ale Casei de cultură a raionului „16 Februarie" ce se evidențiază printr-o activitate susținută este corul bărbătesc care la cel de-al VII-lea Concurs de amatori a obținut premiul II pe Capitală. Alături de dirijorul *Zaharia Costache* se remarcă participarea deosebită a unor membri din formație cum sînt *Petre Velicu, Marcel Trandafirescu, Ion Ceicu* ș.a. Colectivul acordă o atenție deosebită în alegerea repertoriului, abordînd piese de la cele mai simple pînă la fragmente din opere. Prin rodnice schimburi de experiență (ca cel cu formația corală a Casei de cultură a Raionului N. Bălcescu) unde au fost analizate calitatea interpretării și alcătuirii repertoriului, prin organizarea de spectacole medalion însoțite de scurte prezentări (coruri din operele lui Verdi cu prilejul sărbătoririi a 150 de ani de la naștere) etc., formația obține rezultate în creșterea nivelului interpretativ.

Cu prilejul aniversării a 17 ani de la proclamarea Republicii, corul a prezentat pe scena Casei de cultură un program care a cuprins printre altele: Glorie partid conducător de *Radu Paladi,* Pe tine astăzi de cînt de *Emil Lerescu,* Mama de *Ioan Chirescu,* Somnoroase păsărele de *Tudor Flondor,* Du-te dor de *Nicodem Gane,* arie din actul I, cor din actul II, scenă din actul II din opera Rigoletto, scena încoronării din opera Aida și cor din opera Ernani de Verdi. Partea solistică a acestor piese a fost susținută de *Vasile Ilinescu, Ion Avram și Costache Pandele.* Formația dovedește omogenitate, acurateță, siguranță în execuție, disciplină de ansamblu.

Succesele corului se datoresc în bună parte dirijorului care manifestă multă dragoste față de această muncă. Este de relevat aportul tenorului *Traian Demetrescu* de la Filarmonica de Stat „George Enescu", animator al acestei formații, care își dă concursul în ce privește cultivarea vocilor și asigurarea acompaniamentului de pian.

În afara corului bărbătesc „Cantabile" la Casa de cultură a raionului „16 Februarie" activează: orchestra de acordeoane formată din 30 de copii, îndrumată de *Alexandru Racotzi,* brigada artistică de agitație (instructor *Juan Semo)* care în prezent pregătește spectacolul „Trepte" cu care se va prezenta în cadrul concursului inițiat pe capitală, intitulat „Slavă Partidului". De asemenea, orchestrele de muzică populară și ușoară dirijate de *George Murgeanu,* echipa de dansuri populare și formația de balet modern care prezintă spectacolele muzical-coregrafice („Nunta pe Argeș", „Modele, modele", „Dansurile umbreluțelor", „Pe litoral") și balet pentru copii etc.

Programele zilnice ale Caselor de Cultură, variate și bogate în conținut, sînt oferite spectatorilor ce aplaudă cu căldură pe artiștii amatori, din rîndul cărora sînt recrutate numeroase talente.

C. RĂSVAN

BIBLIOTECA CENT. SIBIU

Bib ca craş
U

muzica

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

MARTIE
1965

3

REVISTA
UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN RPR SI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURA
SI ARTA

muzica

ANUL XV Nr. 3 MARTIE 1965

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

Muzica şi cea de a şaptea artă

de THEODOR GRIGORIU

Muzicienii au părerile cele mai contradictorii despre muzica de film : de la contestarea totală a rolului său artistic pînă la admiraţia nestăvilită pentru posibilităţile noi de expresie ce i le oferă a 7-a artă, unii — dintre aceştia din urmă — văzînd aici chiar embrioane ale sintezelor pe care muzica le va face în viitor.

Dincolo de acest cerc de profesionişti, muzica de film este privită cu simpatie, uneori cu indiferenţă, niciodată însă cu dispreţ. Este interesantă constatarea, că, în istoria relativ scurtă a acestui nou gen, cele mai severe şi mai radicale păreri în ceea ce o priveşte, aparţin compozitorilor.

S-ar putea spune că e legitim să fie aşa, deoarece numai compozitorii pot să vadă clar adevărul în această problemă. Şi lucru curios deşi atitudinea sceptică şi criticile ce i se aduc sînt de multe ori întemeiate, muzica de film, ca gen, a progresat necontenit, fiecare generaţie nouă de compozitori (dintre cei care îi sînt, desigur, favorabili), ambiţionînd să le infirme.

Pe baza experienţei cîştigate, am meditat şi noi asupra acestei probleme şi, fără a cădea victimă — aş zice — apetitului exagerării, trebuie să spunem că muzica de film nu reprezintă (cel puţin pînă acum) nici atît de mult pe cît cred unii, dar nici atît de puţin pe cît cred alţii.

Adevărul este la mijloc. Şi asta nu pentru a ieşi comod din alternativă, ci pentru că orice om care raţionează îşi dă seama că în perimetrul acordat muzicii de film, ea poate acţiona ca un factor artistic.

Nimeni nu poate fi atît de imprudent încît să identifice acest gen de muzică cu *marea muzică*. Mesajele tulburătoare, ideile pline de incandescenţă, construcţiile impunătoare, adîncimile insondabile etc. etc., toate acestea sînt străine muzicii de film.

Ce mai rămîne atunci acestei muzici ?

Răspunsul este : în puţinele secunde în care funcţionează, ea trebuie să reprezinte cu cinste această *mare muzică* şi să adauge filmului o dimensiune expresivă de înaltă ţinută artistică.

Aceasta, privind problema în mare.

În ceea ce priveşte detaliile ei, despre ele vom vorbi mai tîrziu.

După aceste afirmaţii, ca şi după tonul lor, a reieşit că facem parte — şi prin forţa lucrurilor — din tabăra compozitorilor care privesc cu încredere acest gen. Precizarea aceasta ni se pare necesară, aşa cum necesar ni se pare să declarăm, înainte de a intra în miezul expunerii, că materialul istoric şi documentar a fost extras din cărţi de specialitate. Prin ele la loc de frunte vreau să citez cartea devenită clasică prin suprafaţa documentării : *Défense et*

illustration de la musique dans le film" de Henri Colpi.

De asemenea, în ceea ce privește problema concepțiilor actuale ne îngăduim să ne exprimăm și propria noastră concepție, fără a ne aroga, desigur, infaibilitatea ei.

Ne-am gîndit să derulăm mai întîi (cu viteză accelerată) istoria devenită ușor-comică a *sonorului*. Nu ne-am fi încumetat să propunem acest lucru, dacă nu am fi în posesia unor mărturii interesante în legătură cu acest mare eveniment din viața filmului. Privit cu ochii omului de azi, spectator al zborurilor cosmice, cu greu mai putem suscita vîlva pe care a stîrnit-o el.

Ceea ce a dat spectaculozitate evenimentului a fost poate lupta teribilă a capitalurilor și a brevetelor, care s-au înfruntat, ruinarea unora, îmbogățirea altora, bătălia dintre cele două grupe de tehnicieni, realizatori ai invenției filmului sonor : cei americani și cei germani.

Toate aceste tribulații veneau într-o epocă de dezmorțire a oamenilor ieșiți din primul război mondial; pofta de viață, disponibilitățile de entuziasm și-au găsit un subiect pasionant.

Pentru că cinematograful s-a născut mut, preocuparea principală n-a fost aceea de a-l muzicaliza, ci de a-l deprinde să vorbească. Muzica a fost prezentă aproape de la primele spectacole de film ale fraților Lumière, așa cum se știe, prin formații muzicale care acompaniau „sui generis" acțiunea.

Cea mai veche tentativă de a-i da glas datează din „preistoria" filmului, adică din 1889. O citez fiind într-un fel amuzantă. Ea e consemnată de Georges Sadoul în cartea sa *„Invenția cinematografului"* și se referă la Thomas Edison, tatăl fonografului :

„La 6 oct. 1889, cînd Edison, întorcîndu-se din Europa, intră în laboratorul său, el văzu pe un ecran imaginea asistentului său Dickson în redingotă, care îl salută cu pălăria în mînă, și îi spuse cu o voce nazală : „Bună ziua, Domnule Edison. Sînt fericit de a vă revedea. Sper că sînteți satisfăcut de kinetograf"...

Marele Edison nu credea însă în viitorul proiecției pe ecran și își îndrepta investigațiile către alte probleme. Meritul invenției cinematografului revine astfel fraților Auguste și Louis Lumière, care făceau demonstrații cu invenția lor în salonul indian de la Grand Café din Paris.

Sincronismul defectuos dintre imagine și sunet face ca în jurul anului 1914 încercările de a se ajunge la cinematograful sonor să fie abandonate. Desigur, războiul, care avea să izbucnească, cerea ca energiile creatoare ale tehnicienilor să fie dirijate către scopuri mai... umanitare.

La numai cîțiva ani după încetarea lui, în 1925, brevetele *sonorului* existau puse la punct concomitent în Statele Unite și Germania, dar, procedeu tipic burghez, invențiile era cumpărate și ținute în safe, pentru a nu arunca în derută miile de cinematografe care dețineau aparataj vechi, ca și uzinele care le produceau.

În epoca filmului mut, muzica a jucat un rol activ, mii de formații, de la cele mai mici pînă la veritabile orchestre, acompaniau în toate cinemtografele lumii întîmplările de pe ecran. Adaptîndu-se, pentru diversele momente ale filmelor, fie muzică clasică, fie piese scrise special, aceste „pot-pouri-uri" căpătaseră denumirea de „saucisson".

Iată cîteva amintiri ale lui Georges Van Parys, excelent compozitor francez de film : „Singure cîteva săli de pe bulevarde își puteau permite luxul unei orchestre convenabile (...) La această epocă fiecare pianist, fiecare șef de orchestră își „adapta" singur piesele muzicale care conveneau filmelor. Cu alte cuvinte, ei alegeau fie din operele clasice, fie din lucrările de circulație curentă fragmente care se raportau la sentimentele de pe ecran (...) Astfel, ei nu se jenau să întrerupă o frază muzicală în plină dezvoltare, pentru a trece la piesa următoare. La o mică lovitură de baghetă a șefului de orchestră, Louis Ganne se substituia lui Mendelssohn sau Jean Nouguès lui Mozart". Deci în afară de piesele clasice, compozitorii timpului erau solicitați să scrie piese muzicale cu destinație specială.

Să dăm din nou cuvîntul lui Van Parys :

„Fiecare bucată se referea la un gen bine determinat. Titlurile lor exprimau cu precizie utilizarea ce trebuia să li se dea : Urmărire dramatică, Disperare, Amoroso cantabile, Viziune de groază, Promenadă cîmpenească etc. (...) Unele din aceste piese își cîștigaseră o notorietate reală printr-e șefii de orchestră ai cinematografelor. Era, între altele, o piesă intitulată „Furtuna" de compozitorul Porret, foarte utilizată de acești domni ; accentele sumbre ale acestei piese puteau evoca la fel de bine perturbațiile atmosferice anunțate de titlu, ca și păduri în flăcări sau catastrofe feroviare".

Epoca eroică a muzicii de film, care ne face astăzi să zîmbim, a avut și ea momentele ei mari. Preludiul în do diez minor de Rachmaninov își datorează celebritatea acestei epoci, atingînd recordul adaptărilor pentru ecran alături de Suppé cu „Cavaleria ușoară", de Boieldieu cu „Califul din Bagdad", de Reynaldo Hahn cu al său „Paysage".

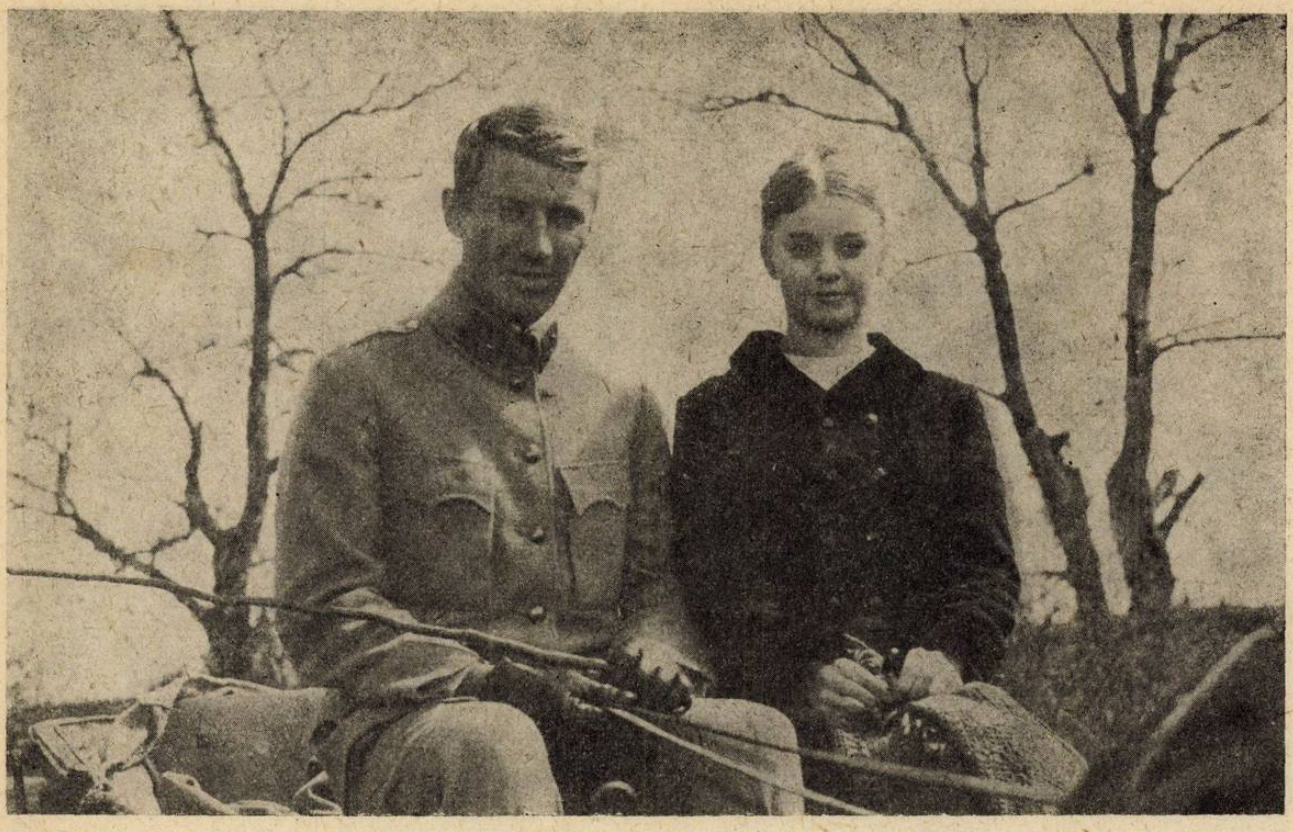
În afară de filme pur comerciale, se realizau și filme de artă, la care erau invitați să colaboreze compozitori mari.

Vom cita două dintre cele mai vechi, remarcabile prin preocupările lor :

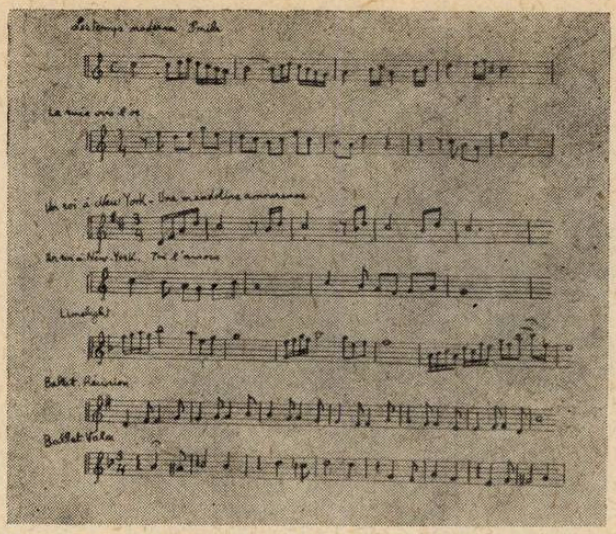
E vorba de filmul „Asasinatul Ducelui de Guise" după un scenariu de Henri Lavedan (din Academia franceză) la care a fost solicitat să scrie muzica... Saint-Saëns (în anul 1908) și de filmul *„Simfonia focului"* după un scenariu de Gabriele d'Annunzio, extras din povestirea sa „Cabiria", la care a compus muzica Ildebrando Pizzeti (în anul 1913).

Am considerat că nu e lipsit de interes să dăm o listă cuprinzînd numele celebre de compozitori, care au scris muzică pentru filmul mut.

Scene din filmele: „Darclée" și „Tudor".



Imagini din filmele : „Pădurea spînzuraților" și „Pași spre lună"



Cîteva teme din muzica de film compusă de Charles Chaplin

O citäm, fără comentarii :

— CAMILLE SANIT-SAËNS (deja citat) Partitura sa poartă nr. de opus 128 şi este concepută pentru coarde, pian şi armoniu.

— ENGELBERT HUMPERDINCK a scris muzica pentru filmul „Schwester Beatrix".

— ERIK SATIE pentru filmul „Entr'acte" (în anul 1924) regizor René Clair ;

— RICHARD STRAUSS (în anul 1926) la un film după „Cavalerul Rozelor" ;

— PIETRO MASCAGNI pentru un film de avangardă „Rapsodia satanică" (în anul 1915) ;

— FLORENT SCHMIDT (în 1925) pentru filmul „Salammbô" ;

— PAUL HINDEMITH (în 1927) pentru filmul „Pisica Felix" ;

— ARTHUR HONEGGER (în 1921) pentru filmul „Drumul" în regia lui Abel Gance şi „Pacific"-ul său (în 1924).

Voi adăuga acestei liste numele compozitorilor mari ale căror afinităţi pentru cinematograf i-a îndemnat să scrie adesea pentru ecran, sau în vederea unei eventuale ecranizări. Şi aceasta nu numai în epoca cinematografului mut, ci şi a aceluia sonor.

— DARIUS MILHAUD cu o operă cinematografică impresionantă.

— din nou ARTHUR HONEGGER cu nenumărate filme.

— ŞOSTAKOVICI, HACIATURIAN, PROKOFIEV.

— JACQUES IBERT.

— MAURICE RAVEL cu cele două cîntece „Don Quichotte către Dulcineia".

— HENRI RABAUD.

— PAUL DESSAU.

— ERNST TOCH.

— WOLFGANG ZELLER.

— HANNS EISLER.

— SCHÖNBERG, care compune o partitură pentru un film imaginar.

— ALBAN BERG care a scris un scenariu pentru ecranizarea lui „Wozzeck" în 1935, cu puţine luni înainte de a muri.

Oprim aici defilarea aceasta de nume, pentru a ne reîntoarce la aventurile sonorului.

Patru fraţi : Harry, Sam, Albert şi Jack Warner, fii ai unui emigrant polonez, se decid să joace această riscantă carte. Iată cîteva mărturisiri ale lui Harry Warner din anul 1930 : „Fratele meu Sam intră în relaţii cu un inginer care îi vorbi de o invenţie pe care el şi un asociat al său o puseseră la punct pentru a face filmele sonore, în laboratorul Bell (...) Primul lucru pe care l-am văzut a fost un om care se bîlbîia (probabil sincron, remarca noastră) apoi o serie de numere de vodevil şi deodată o formaţie de jazz. Ascultînd această muzică mi-am dat seama de avantajele care ar rezulta de aici pentru cinema". Lupta brevetelor devine de această dată intercontinentală, „Tobis-Klangfilm" se înfruntă cu cele două trusturi Morgan şi Rockefeller, care îşi şi făcuseră apariţia ca o dovadă că afacerea devenea interesantă.

Pentru ca muzica să se audă mai bine, se trece la o defilare mai rapidă a imaginii prin faţa celulei foto-electrice, ce transforma semnalele luminoase în vibraţii sonore şi astfel de la 16 imagini/sec. se ajunge la 24 imagini/sec.

Publicul larg din toată lumea era informat că filmul sonor este în pregătire şi că se lucrează intens în marile studio-uri.

Veşnicului tînăr compozitor Mozart i se face cinstea primului film de acest gen : e vorba de ecranizarea lui „Don Juan" cu John Barrymore în rolul principal şi în care cîntă cele mai mari glorii ale operei „Metropolitan", acompaniate de filarmonica din New York.

Filmul fu primit cu interes, dar fără prea mult răsunet.

Izbînda cea mare a filmului sonor avea să se producă mai tîrziu, în septembrie 1928, cu filmul „Cîntăreţul nebun" în care Al. Jonson obţine un imens succes.

Din 1932 se poate spune că sunetul este perfecţionat şi filmul îşi începe cariera sa contemporană, aşa cum îl cunoaştem noi astăzi.

Înzestrat cu o dimesiune nouă, cinematograful intră în panică. Nu ştie pe ce drum să apuce, ce rol să dea muzicii în film. Nu se cunosc limitele şi capacitatea sunetului de a emoţiona spectatorii.

În aceste momente de oarecare derută, ca totdeauna în cazurile similare, apar experimentatorii de profesie şi avangardiştii fără scrupule.

Merită să amintim cîteva filme, izbitoare prin similitudinea preocupărilor cu muzica concretă şi electronică de azi.

Împingînd la extrem efectele de ritm, francezii realizează unele filme grăitoare şi prin titlurile lor : „Jocul reflexelor şi al vitezei", „Cinci minute cu cinema pur" sau „Marşul maşinilor".

Germanii au preocupări mai abstracte, căutînd ritmuri în mişcările corpurilor geometrice. Iată cîteva titluri : „Wertikale", „Simfonia diagonală", „Rythmen" aparţinînd pictorului Hans Richter. Walter Ruttmann realizează filmele

„Opus", „Simfonia unui mare oraş" sau „Melodia lumii". Hirschfeld Mack realizează filmul „Sonatina în culori" etc.

Paralel cu aceste experimente, interesante într-un sens al lărgirii mijloacelor de expresie, primele filme sonore sînt pline de exagerări şi tatonări. O sumă întreagă de erezii sînt ridicate la rangul de legi ale cinematografului.

Max Steiner, asul muzicii de film hollywoodiene era în stare să pretindă că muzica trebuie să se audă continuu, cu alte cuvinte să predice ideea 100% muzică. Alţii au acreditat nefericita idee a muzicii — *fond sonor*, care, din păcate, mai supravieţuieşte şi astăzi printre o sumedenie de cineaşti insensibili la muzică (şi, aş adăgua, şi la film).

Altă erezie a aceleiaşi epoci a fost „simfonismul" exagerat, manifestîndu-se în partituri muzicale dense, pastişe groase după Ceaikovski şi Wagner, cu pachete de alămuri care susţineau mişcări emfatico-patetice de viori şi suflători de lemn.

Procedeele de minimă rezistenţă au folosit intens *clişeele* muzicale, care erau aplicate fără cea mai mică mustrare de conştiinţă : solo de vioară la scenele de dragoste, acordul de tromboni pentru stupoare etc. ca şi *descriptivismul* prea apropiat de zgomotele înseşi, care veneau în contradicţie directă cu ele, anulîndu-se reciproc.

Tot aici mai trebuie citate aşa-zisele *parafrazări* ale ecranului, cînd muzica se învîrteşte în jurul unei secvenţe fără a-i amplifica semnificaţiile, ca şi acea folosire a muzicii în momentele sale ca regie, care se mai practică încă şi la noi.

Abuzul de *leit-motiv* în sensul de transpunere stereotipă a aceloraşi motive, fără a urmări o funcţie artistică, a fost şi este încă un păcat bine cunoscut al muzicii de film. El ţine adesea de facilitatea şi viteza cu care lucrează unii compozitori.

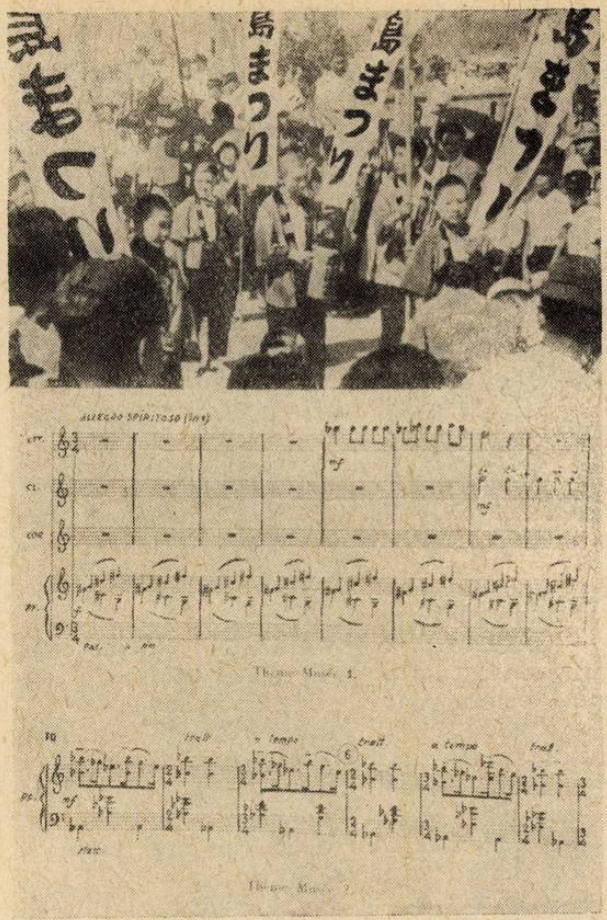
Iată doar cîteva din păcatele mari ale muzicii de film, în care mai cad şi azi unii compozitori şi unele cinematografii mai tinere.

Cele aproape 200.000 de filme care s-au realizat pînă în prezent au oferit însă, oricum, un imens cîmp de observaţii şi putem spune că, peste tot în lume, adevăraţii cineaşti le cunosc şi se străduie să le evite.

Cîteva mari personalităţi artistice, care au avut şi capacitatea să mediteze asupra unei teorii a cinematografului, au arătat chiar din primii ani ai filmului sonor drumul său just.

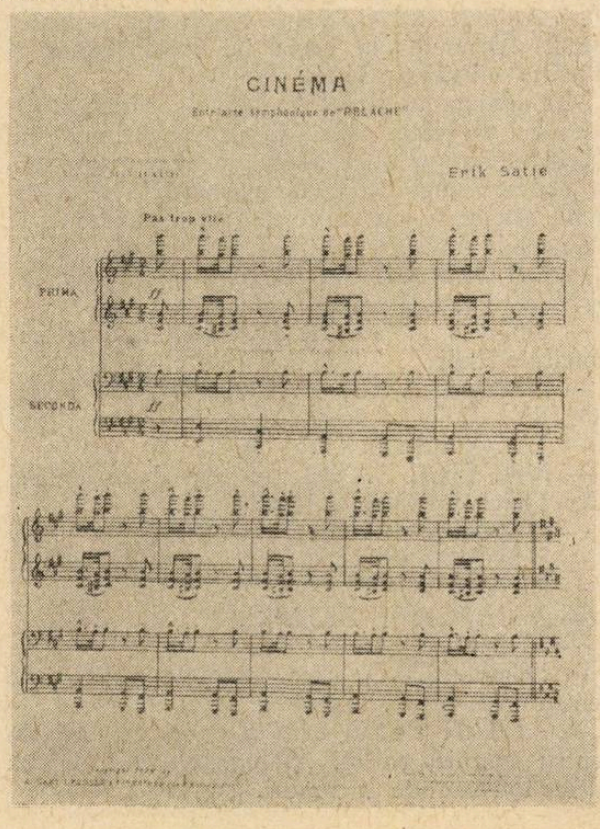
E vorba de compozitorul Maurice Jaubert şi mai ales de marele Eisenstein. Primul printr-o muzică exemplară de film, ca şi prin articole şi conferinţe, al doilea prin nemuritoarele sale filme şi prin activitatea sa de profesor şi publicist.

Din păcate filmele lui Maurice Jaubert n-au rulat prea mult la noi în ţară ca să avem o cunoaştere mai aprofundată a aportului lor artistic. În schimb, opera lui Eisenstein este cu-



Imagine şi facsimil din partitura filmului „Hiroshima mon amour"

Prima pagină din muzica lui Erik Satié la filmul „Entr'acte" (reducţie pentru pian la 4 mîini)



noscută şi ne vom opri o clipă asupra ei. Desigur, nu ne vom îndepărta de tema noastră care este aceea a muzicii de film, de aceea vom spune din capul locului că în toate istoriografiile moderne ale filmului, cuplul celor doi mari Serghei, Eisenstein şi Prokofiev, este consemnat ca un moment crucial şi în ceea ce priveşte muzica de film.

Întîlnire unică în felul său, ea a dat roade bogate. Filmele „Alexandru Nevsky" şi „Ivan cel groaznic" rămîn nişte modele impresionante şi astăzi.

Ridicînd montajul pe cea mai înaltă culme, Eisenstein a creat, la apariţia sunetului, montajul audio-vizual.

El a inventat remontarea filmului după muzică, a ştiut să ceară lui Prokofiev muzica de care avea nevoie uimitoarea sa fantezie cinematografică. Nu vom aminti decît un mic exemplu: a filmat o scenă în care apăreau o serie de instrumente primitive, desenate de el însuşi şi a arătat-o lui Prokofiev, ca să le intuiască sonoritatea pe care ar putea s-o aibă, etc. etc.

Cine poate uita „Bătălia pe gheaţă" care va rămîne, desigur, una din cele mai mari secvenţe ale cinematografului din toate timpurile şi ca regie şi ca muzică de film ?

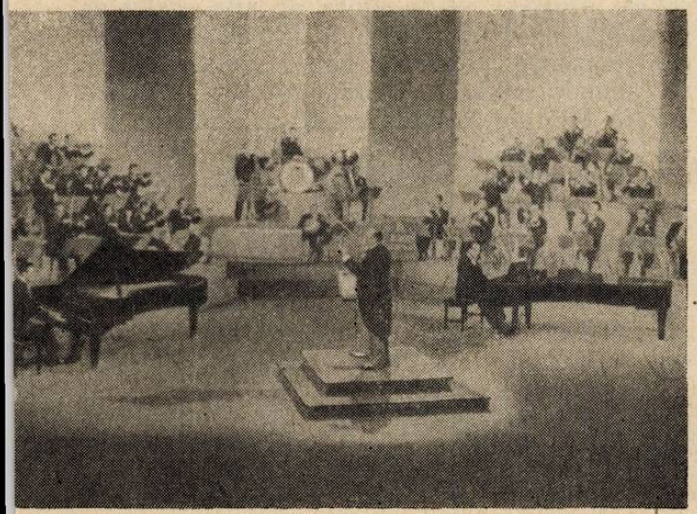
Pe drumul deschis de aceşti mari creatori ai cinematografului modern s-a ajuns la ceea ce este el astăzi, perfecţionat ca tehnică şi ca teorie, bogat în realizări ca şi în idei şi concepţii.

Cum se plasează în ansamblul acesta de preocupări problema muzicii de film ?

Scepticii nu au fost convinşi, cei ce îi negau menirea i-o neagă şi astăzi. Nu ştim dacă numărul lor s-a înmulţit de acum 40 de ani; ceea ce e sigur, e că numărul compozitorilor buni de film a crescut enorm, că multe din muzicile de film contemporane au un nivel artistic superior.

Stravinsky continuă s-o respingă cu brutalitate, *Britten* o laudă cerîndu-i o mare exigenţă (el e autor al mai multor muzici de film. Variaţiunile pe o temă de Purcell sînt scrise iniţial

Moment din filmul „Rapsodia albastră" dedicat compozitorului Georges Gershvin.



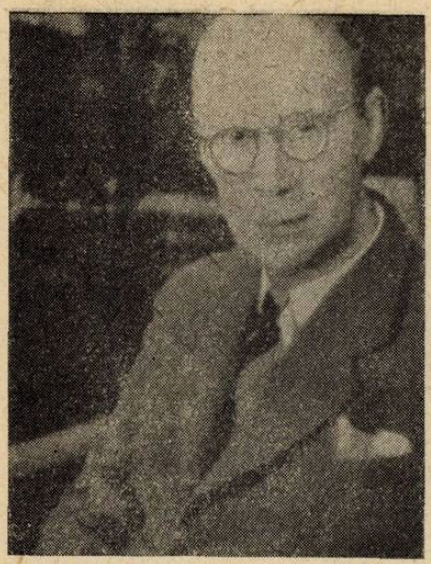
Tino Rossi în filmul „Franz Schubert"

pentru un film documentar), *Waugham Williams* o consideră o disciplină splendidă, mai ales pentru tinerii compozitori care trebuie să-şi facă mînă, *Henri Sauguet* pretinde că muzica contemporană a fost toată influenţată de cinematograf, că altfel se scria înainte de apariţia lui şi altfel după, deoarece acesta a creat o nouă dimensiune a scurgerii timpului.

Iată o trecere în revistă a muzicii de film astăzi, aşa cum o vede un veteran al înregistrările engleze : MUIR MATHIESON, care avea acum cîţiva ani, cînd a vizitat ţara noastră, peste 400 de filme înregistrate de dînsul. „Muzica poate umaniza un subiect, poate exalta mesajul său. Muzica poate face un film mai puţin intelectual şi mai emoţionant. Ea poate influenţa reacţia publicului la o anumită secvenţă. Ea poate dezvolta sugestia ritmică. Ea poate purta ideile peste *enchainé*-uri, şi *fondu*-uri. Ea poate prepara ochiul prin ureche".

Dacă mai sînt şi astăzi erezii ? Desigur. Dar experimente ? Imposibil de cuprins toate. Să amintim doar unul : Faptul că tratarea pe film a muzicii şi a zgomotelor a ajuns la un mare rafinament, i-a făcut pe unii amatori de paradoxuri să preconizeze o revanşă a celor întîrziaţi, filme în care ordinea imagine-sunet să fie schimbată în sunet-imagine. Mă refer la unii compozitori de muzică concretă din Occident, care experimentează aceste idei sub conducerea lui Pierre Schaeffer.

Sînt convins că pentru muzicieni, ca şi pentru spectatori în general, asemenea filme ar deveni repede fastidioase. Exagerările acestea, generate şi de dezvoltarea impetuoasă a electroacusticii, nu pot stînjeni însă afirmarea soluţiei celei mai fireşti : filmul este *vizualitate*, o vizualitate complexă hrănită de toate artele, iar muzicii îi revine să *joace* un rol anumit în acest ansamblu.



Serghei Prokofiev

Serghei Eisenstein

Georges Auric

Acestea nu scad nimic din prestigiul ei; dimpotrivă de-abia acuma a sosit timpul să-şi ia *rolul* ei în serios. O obligă la aceasta nu numai perfecţionarea tehnică a redării sunetului dar şi faptul că spectatorul şi-a ascuţit mult capacitatea de percepere, a devenit mai exigent.

Există mişcări, prefaceri, nuanţe psihologice în procesul vieţii reale pe care nici ochiul atît de pătrunzător al aparatului de filmat nu le poate surprinde ; e ceea ce numai muzica poate aduce pe ecran.

Aici începe, dacă vreţi, concepţia noastră despre acest gen de muzică. Ea este legată strîns de stadiul de dezvoltare la care se găseşte cinematograful astăzi.

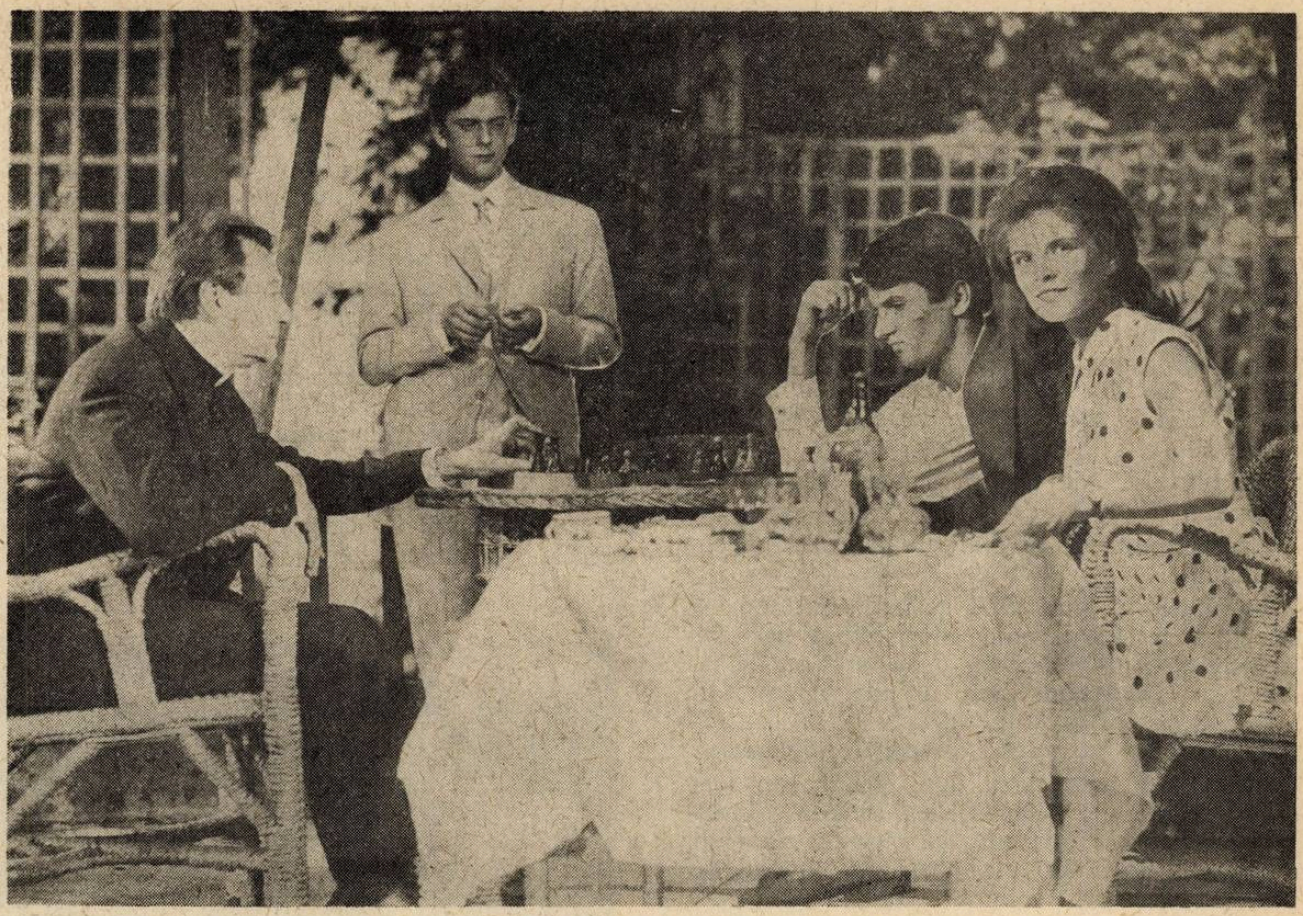
El se pretinde o artă de sinteză, sau, mai corect de sinteze. Este el, într-adevăr, totdeauna aşa ceva ?

Ne-a surprins şi ne-a interesat, mai deunăzi, articolul marelui cineast francez Robert Bresson, autorul filmelor „Un condamnat la moarte a evadat" şi „Jeanne D'Arc", cu totul remarcabile. El spune că cinematograful mai are de parcurs încă mult pentru a ajunge o artă, în sensul major al cuvîntului. Am meditat şi noi la această afirmaţie şi ne-am aliat într-un fel cu ea, deoarece — în afară de alte critici de principiu — dacă observi mai amănunţit părţile componente, care ar trebui să genereze la un anumit moment, printr-un salt calitativ, sinteza lor, ele stau de multe ori într-o vecinătate pasivă ; mai mult, se cultivă dialectica acestor vecinătăţi, obţinîndu-se unele efecte interesante de asamblare.

Desigur, acesta nu este cinematograful pe care îl întrezăreşte Robert Bresson.

Cam în această zonă şi la acest stadiu se găseşte cinematografia în prezent cu mai mici sau mai mari şanse de a fi ceea ce ar trebui să fie.

Lucizi de lungul drum pe care îl mai are în faţă, datoria noastră este s-o ajutăm şi să nu cădem în scepticismul taberei celeilalte.



Scenă din filmul „Străinul"

Vecinătăţile pasive de care vorbeam sau eventualele sinteze nu trebuie să-şi facă griji în ceea ce priveşte capacitatea de percepere a omului. Ştiinţa a demonstrat că creierul uman este capabil să facă, aproape simultan, sinteze şi analize, asocieri şi disocieri, că el interceptează o multitudine de senzaţii, reţinîndu-le pe toate, filtrîndu-le, urmărind cu precădere unele, lăsînd pe planuri secundare altele, însfîrşit, făcînd infinite şi subtile combinaţii.

Omul ia contact cu o operă cinematografică şi ca sinteză şi ca părţi componente sau şi într-un fel şi în altul.

O constatare se impune.

Cinematograful, dacă încearcă diferite sinteze între arte, acestea nu există undeva în stare pură. Părerea noastră e că, de fapt (şi acest lucru îl subliniem) el face sintezele unor concepţii artistice şi metode creatoare aparţinînd mai multor artişti.

Dacă un film s-ar putea realiza de către un singur om, şi în istoria cinematografului există cîteva cazuri de acest gen, care să conceapă scenariul şi regia, să fie operator, monteur şi compozitor, atunci, desigur, am lua contact cu o operă de artă născută în întregime în capul unui singur om.

În realitate, însă aceste cazuri sînt excepţii, iar filmul se realizează prin colaborarea mai multor artişti, sub comanda regizorului.

Oricît ar interveni, însă, un regizor, un muzician va scrie muzica lui, subliniem *a lui,* pentru cutare sau cutare secvenţă.

Intervenţia unei personalităţi artistice *reale* nu poate rămîne obscură, ascunsă şi nesesizabilă. Ea acţionează ca o forţă complemenatră.

Ajungem, astfel, la afirmaţia pe care de mult o susţinem şi pe care întreaga literatură modernă de specialitate o confirmă : că muzica *se aude* în film. La fel cum decorurile *se văd,* imaginea se *remarcă* etc.

Prokofiev şi alţii au demonstrat această audibilitate a muzicii. Nu uităm să facem şi precizarea că realizăm diferenţa dintre *a asculta* şi *a auzi.*

Se spune, şi pe drept cuvînt, că mulţi dintre spectatori sînt incapabili de a sesiza muzica unui film. Vom adăuga, că mulţi *nu văd* fru-

museţea imaginii, *nu gustă* ideile de regie ş.a.m.d. Asta nu înseamnă că toate aceste calităţi nu există.

Un om care vede în medie 20 de filme pe an şi este eliberat de forţa de sugestii, uneori paralizantă a ecranului, poate urmări, degajat, toate detaliile din care este alcătuit un film. Nu acelaşi lucru se poate spune despre un om care vede un film o dată la doi ani.

Care este, în cele din urmă, cea mai avansată concepţie a muzicii de film ?

În două cuvinte, aceea a perfectei „funcţionalităţi" în film, cînd încetează de a fi *fond sonor* şi îşi ia locul său în structura dramatică a ecranului.

Muzica zisă „de acompaniament" nu ne interesează.

Cum reuşeşte ea să realizeze această funcţionalitate ?

În felurite chipuri şi în primul rînd sesizînd structura intimă a unui film, avînd *atitudini* faţă de el. Apropierea sau depărtarea sa de focarul acţiunii poate crea infinite nuanţe, de la contemplarea sau concentrarea discretă a acţiunii, pînă la intervenţia directă în mişcarea ei.

Zugrăvind grandoarea unui peisaj sau sondînd în sufletele personajelor, ea poate interveni pe planuri multiple, în ipostaze de ritm, de timbru, de intensitate, poate da filmului dimensiuni de poem.

Această infinitate de posibilităţi are şi riscurile ei. Filmul cere muzică pentru o sumă întreagă de momente, uneori destul de disparate; compozitorul trebuie să învingă pericolul de a-şi fragmenta prea mult ideile, în aşa fel ca la sfîrşit, spectatorul să nu rămînă cu impresiile rupte ale unui mozaic amorf, ci cu un sentiment de unitate.

Nefiind construită în sens simfonic (cum spuneam de altfel şi la început) ea trebuie să-şi găsească alte mijloace de ancorare, care să-i asigure soliditatea şi stabilitatea.

Fiecare film are o tonalitate dominantă, o expresie a lui; muzica poate să-şi asigure unitatea de limbaj, urmărind această expresie specifică.

Linia sinuoasă a subiectului poate sugera compozitorului unele forme muzicale care pot spori puterea temelor, ordonîndu-le logic.

Compozitorul poate evita astfel şablonul.

El trebuie să se mlădieze după tonalitatea filmului, fiind mereu altul în cadrul personalităţii sale.

Ultimele idei în acest domeniu, care de altfel ne preocupă şi pe noi, sînt cele ale contrapunctului de expresii, ale unui soi de polifonie între imagine şi muzică.

Dacă ne este permisă o comparaţie, muzica de film evoluează, în funcţie de acesta, de la un stil monodic la unul polifonic. La începuturile sonorului ea a fost melodie acompaniată, iar în timpul lui Eisenstein a început să aibă o structură armonică mai complexă şi să descopere polifonia imitativă.

Cîmpul polifoniei este plin de dificultăţi, dar vast şi infinit în surprize, ca şi viaţa.

Spuneam la început că nu dorim să convingem pe nimeni, cu orice preţ, de justeţea concepţiei noastre.

Aici rezidă poate şi farmecul celei de a 7-a arte : cîmpul ei de investigaţie este imens, fantezia şi invenţia oricui poate aduce soluţii şi idei revelatoare.

Adresîndu-ne unor specialişti, acest lucru sună deci ca o invitaţie la a încerca lucruri îndrăzneţe în acest domeniu.

Cinematografia românească, în plină ascensiune, bucurîndu-se de o atenţie crescîndă în lumea întreagă le aşteaptă pentru a face cunoscut spiritul creator al poporului nostru.

Scenă din filmul „Moara cu noroc"

Imagine din filmul „Codin"

Primele audiții și exigențele compozitorului

de SERGIU SARCHIZOV

Dacă acceptăm premisa că arta e — în primul rînd — *comunicare,* vom înțelege de îndată importanța mijloacelor prin care opera finită ajunge la îndemîna celor cărora le e destinată. În cazul muzicii lucrurile se complică prin faptul că între compozitor și public se situează, de regulă, o verigă intermediară, adeseori decisivă — *interpretul.*

Un compozitor lucrează la o partitură : un conținut de o tensiune emoțională deosebită capătă forme sensibile, fie dintr-o dată, „într-o singură respirație", fie dimpotrivă, după o migală de luni și chiar ani de-a rîndul în căutarea expresiei optime, singura în stare să traducă fidel mesajul său. Dar iată lucrarea terminată. Ce se întîmplă cu ea mai departe ?

„Ende der Freuden, Anfang der Leiden" — scria cîndva Bruckner, în dreptul barei finale a uneia din simfoniile sale. Și avea, desigur, dreptate: anevoios era, de cele mai multe ori, accesul la viață al noilor lucrări muzicale, în special al acelora care într-un fel sau altul depășeau canoanele statorinicite de timp.

Care e însă situația *acum,* în zilele și în condițiile noastre ?

Anii puterii populare au pus la dispoziția compozitorilor noștri mijloace de difuzare, care, ca număr și arie de cuprindere lasă cu mult în urmă nu numai ceea ce a fost pe vremuri la noi, dar și ceea ce este *astăzi* în numeroase țări de veche tradiție culturală : orchestre simfonice, teatre de operă, soliști de talie internațională, o rețea densă de radio și televiziune, o industrie autohtonă a discului, o editură muzicală etc. Fără îndoială, crescînda sete de cultură și frumos a noului nostru public va face să se adauge an de an unități noi în salba celor existente azi.

Ca urmare, în programele concertelor noastre piesa de muzică romînească nu mai e de mult un intrus, ca altădată; ea și-a cîștigat un loc stabil, onorînd pe deplin vecinătatea cu cele mai reputate lucrări ale repertoriului universal. Nu numai instituții centrale, ca Radiodifuziunea și Filarmonica de stat „George Enescu", dar și interpreți de frunte, cum ar fi Mircea Basarab, Iosif Conta, Mircea Cristescu și alții, își fac un punct de onoare din promovarea consecventă a muzicii romînești noi.

Cu toate aceste extrem de prielnice auspicii, creația romînească contemporană e încă departe de a fi corespunzător reprezentată în viața noastră de concert. An de an, numărul partiturilor care își așteaptă primul contact cu publicul *crește,* adunîndu-se în stocuri îngrijorătoare. Există lucrări scrise în urmă cu 6—7 ani și niciodată cîntate. Nu cu mult în urmă, chiar la Filarmonica din București puteau fi auzite „noutăți" datînd din 1951. Opera „Prometeu" a lui Doru Popovici a așteptat 8 ani montarea pe scena T.O.B. Exemplele de acest fel se pot, din păcate, multiplica ușor, în timp ce cazurile de programare promptă rămîn cu totul izolate.

Dintre lucrările care își așteaptă rîndul, nu toate se vor dovedi geniale, desigur. E vorba însă de partituri bine apreciate de către comisiile de specialitate ale Uniunii compozitorilor, există deci un gir competent prealabil, care le asigură ținuta profesională demnă și interesul intrinsec.

Faptul că atît de multe lucrări zac nefolosite are urmări mai grave decît cele pe care am fi înclinaţi să le atribuim în mod obişnuit. Căci imaginea pe care ne-o putem face despre stadiul actual al creaţiei romîneşti, urmărind *numai* programele noastre, nu e conformă cu realitatea nici cantitativ nici calitativ. Printre aceste partituri pot fi — de ce nu? — şi pagini de valoare cu totul deosebită, în măsură să ne modifice sensibil viziunea asupra muzicii noastre de azi. Pe de altă parte, prin decalajul în timp dintre scrierea unei lucrări şi programarea ei, se creează ascultătorului o impresie falsă: ceea ce aude el în *primă audiţie* nu reprezintă *ultimul cuvînt* nici în muzica romînească în general, nici în creaţia personală a compozitorului respectiv. De aici rezultă o seamă de neajunsuri, începînd de la simplele impresii de sală şi pînă la studiile de sinteză, unde înşişi oameni de specialitate sînt nevoiţi să vorbească la timpul prezent (şi să conchidă corespunzător) despre lucrări care în realitate, la acea dată, sînt deja mult depăşite nu numai de frontul larg al creaţiei romîneşti, ci şi de fiecare compozitor în parte.

Dacă acestea sînt consecinţele raportate la viaţa muzicală în genere, întîrzierea primelor audiţii are — pentru evoluţia intimă a compozitorului — urmări nu mai puţin grave. O partitură „mută", o partitură a cărei comunicare către ascultător întîrzie poate fi considerată — pînă la un punct — ca inexistentă. Fiecare partitură închide în paginile ei un conţinut de idei, o trăire emoţională, un „cuvînt" pe care cel puţin compozitorul îl consideră nou, personal, *al său*. În fine, o partitură reprezintă de cele mai multe ori şi o structurare aparte, individuală, a discursului muzical, poate chiar experimentarea unor mijloace de expresie nefolosite în creaţia anterioară a compozitorului. La o examinare atentă a partiturii se pot face, desigur, presupuneri şi pronosticuri, dar numai atît; asupra reuşitei sau nereuşitei *în fond*, cuvîntul hotărîtor îl va spune numai executarea lucrării în public, şi pe cît posibil în repetate rînduri.

De altfel, funcţia socială a artei — obiectiv principal al creaţiei noastre — rămîne vorbă goală, atîta timp cît partitura nu trece suprema verificare a eficienţei ei, contactul cu auditoriul. Cui îi serveşte o partitură — fie ea şi genială — dacă zace în sertare? Desigur, că nu maselor largi de ascultători pentru care a fost scrisă. Dar nici autorului! Sentimentul de certă satisfacţie, pe care orice compozitor îl resimte la încheierea unei lucrări, nu trebuie să ne înşele: de cele mai multe ori el e dublat de un ghem strîns de întrebări chinuitoare, îndoieli şi nesiguranţă, cu privire la partitura abia terminată. Orice opus nou înseamnă pentru autorul său tatonarea unui pas înainte, investigarea unor noi modalităţi de expresie. A avea răspuns la toate aceste întrebări, a vedea confirmate sau infirmate o serie de presupuneri, înseamnă conturarea unor noi puncte de reper în devenirea artistică a compozitorului, de o importanţă decisivă nu numai pentru creaţia anterioară şi pentru lucrarea în cauză, ci permiţînd chiar intuirea drumului său mai departe. Multe din ceea ce scriem, din modul *cum* scriem, depind de învăţămintele lucrărilor precedente. Dacă asemenea învăţăminte lipsesc sau întîrzie, evoluţia compozitorului va avea *oricum* de suferit şi nu rareori fenomene aparent inexplicabile, de alterare a profilului componistic iniţial, *aci* îşi au originea.

Toate aceste probleme se lămuresc şi se decid nu la masa de lucru a compozitorului, ci *în sala de concert*, sau — mai precis — în acel complex proces psihic ce urmează primei audiţii. De aceea programarea cu maximă promptitudine a primelor audiţii ar avea consecinţe din cele mai importante pentru viaţa noastră muzicală.

Nu am cîtuşi de puţin pretenţia de a spune lucruri noi în această privinţă. În presă ca şi în diferite consfătuiri, aceste chestiuni au fost abordate nu o dată şi nu mă îndoiesc că la ora actuală măsuri concrete sînt în studiu la nivelul cuvenit. Cred însă că şi pentru noi, compozitorii, a sosit vremea să trecem de la faza lamentărilor la acea a propunerilor realiste.

În cele ce urmează, îmi voi permite să înfăţişez cîteva puncte de vedere, care, după părerea mea, ne-ar apropia de fondul problemei.

În primul rînd, ar trebui studiate cauzele actualei stări de lucruri. Aşa cum spuneam la început, nu putem să ne plîngem de insuficienţa organelor de difuzare. Acestea există, după cum există şi dorinţa sinceră a veni în întmpinarea problemelor pe care le ridică creşterea masivă în ultimii ani a aportului creator al compozitorilor. Nu ne rămîne, deci, decît să analizăm formele de cuprindere a repertoriului nou în programele de concert.

De multă vreme deviza „nici un concert fără o piesă romînească" (ceea ce a fost un important pas înainte la vremea sa) nu mai poate satisface ritmul real al creaţiei muzicale. În faza actuală, această deviză ar trebui înlocuită cu alta: „nici un concert fără o primă audiţie romînească". Simpla enunţare a unor „devize" nu e, bineînţeles, suficientă: trebuie să vedem şi posibilităţile de traducere în viaţă ale acestora.

Or, asemenea posibilităţi există. Repertoriul romînesc nou conţine piese de cea mai diferită factură: sînt aci lucrări de proporţii reduse, de lectură facilă, accesibile oricărei orchestre şi orcărui public, după cum sînt şi piese mari, complexe, care pun tot felul de probleme chiar şi celor mai experimentate colective. O înţeleaptă alegere a piesei romîneşti, astfel ca dificultatea acesteia să fie just dozată în raport cu restul programului, va permite cu uşurinţă includerea de piese noi în fiecare concert.

Primele audiţii nu exclud, desigur, reluarea altor lucrări romîneşti, care s-au dovedit via-

bile şi a căror revenire periodică în programe este de dorit. Nimeni nu va protesta, desigur, împotriva unor programe cu cîte două piese romîneşti, o primă audiţie şi o reluare, atît timp cît ambele sînt interesante şi întregesc în chip fericit programul. Pentru aceasta e însă necesar un tact deosebit şi o continuă preocupare din partea dirijorilor şi a celor care colaborează la alcătuirea programelor, precum şi debarasarea de unele prejudecăţi care mai persistă, poate, pe ici pe colo.

În drumul, în genere complicat şi nesigur, pe care îl parcurge partitura de la compozitor la interpret, îmi pare că rezidă una din principalele defecţiuni. Cum iau cunoştinţă dirijorii de materialul nou ? E drept că atît Uniunea compozitorilor cît şi Consiliul Muzicii din C.S.C.A. alcătuiesc periodic liste de lucrări noi, recomandîndu-le spre difuzare. Listele şi titlurile de lucrări sînt însă, orice s-ar spune, mai puţin elocvente decît partitura, decît muzica însăşi. Iată de ce mult mai operative rămîn tot relaţiile directe dintre compozitor şi dirijor. Asemenea legături au existat din totdeauna şi pretutindeni, de-a lungul istoriei muzicii; ele constituie şi astăzi un element pozitiv şi salutar. Atît doar că nu ne putem bizui exclusiv pe ele, atunci cînd e vorba de acţiuni pe plan mare, care solicită forţele interpretative ale întregii ţări.

Dacă dirijorii nu fac parte din comisiile de selecţionare şi dacă din diferite motive nici nu se prea abat pe la Uniunea compozitorilor în căutare de materiale, trebuie să le uşurăm această misiune. Cum ? Desigur, nu prin măsuri birocratice, cum se proceda cîndva şi nici *numai* prin trimiterea de liste, ci stimulînd în fel şi chip propria lor iniţiativă artistică. Într-o problemă de asemenea importanţă s-ar putea „să mai vină şi muntele la Mahomed" din cînd în cînd... Mă gîndesc în acest sens la o serie de măsuri uşor realizabile şi de mare eficienţă, dacă ar fi întreprinse şi tematic. Astfel, la Uniunea compozitorilor sau la Consiliul Muzicii s-ar putea organiza periodic prezentări de material nou, pentru dirijorii din capitală, în aceleaşi condiţii ca la secţia simfonică a Uniunii, adică sub formă de înregistrări provizorii la lectură la pian la două sau patru mîini, la două piane etc., prezentări cu partitura în mînă şi în prezenţa biroului secţiei simfonice, care ar da lămuririle necesare asupra lucrărilor pe care le recomandă. Pentru dirijorii din provincie s-ar putea organiza, tot periodic, deplasări informative în principalele centre muzicale a unor grupuri operative, prevăzute cu benzi, partituri şi tot materialul documentar necesar. Dacă asemenea informări ar avea loc sistematic, cuprinzînd treptat toate centrele muzicale ale ţării am putea ajunge la situaţia (de invidiat !) ca toţi dirijorii să cunoască, prin contact direct, întregul fond de lucrări neexecutate încă, putînd alege nu cu ochii închişi după liste mai mult sau mai puţin vagi, ci în deplină cunoştinţă de cauză, potrivit preferinţelor personale, pentru o anume muzică şi în raport cu posibilităţile reale ale orchestrelor respective.

În felul acesta s-ar evita şi cazul penibil cînd mult aşteptata primă audiţie depăşeşte net capacitatea orchestrei de a o prezenta în optime condiţii. Un dirijor bine intenţionat, printr-o programare imprudentă, — în condiţii care fac imposibilă însuşirea completă a partiturii — poate foarte uşor să facă din *prima,* totodată şi *ultima* audiţie a lucrării. Dacă o piesă din repertoriul universal de mare circulaţie îşi păstrează valoarea chiar şi într-o interpretare mediocră, nu acelaşi e cazul pieselor noi, necunoscute, unde nedezvăluirea pînă la capăt a semnificaţiilor ei intime poate duce pînă la a i se refuza orice valoare artistică. De altfel, e uşor să acuzi un dirijor sau o orchestră de insuccesul unei lucrări; mult mai realistă ar fi însă organizarea mai judicioasă a regimului de programare.

În afara obişnuitelor concerte simfonice săptămînale, mai există modalităţi de difuzare pe care muzica noastră nouă le utilizează prea puţin, sau de loc, oricît de paradoxal ar părea; *concertele de muzică romînească* (cu sau fără cadru festiv), care sînt încă un fenomen extrem de rar în practica noastră de concert. Există, din partea organizatorilor de concerte, o anumită reţinere în acest sens, inspirată probabil de considerente comerciale. Deşi pare cît se poate de evident că atitudinea aceasta nu e de natură a întreţine obişnuinţa publicului pentru asemenea gen de concerte. De altfel, în cazurile cînd astfel de concerte au avut loc, şi cînd au fost bine organizate, interesul publicului a dezminţit total orice temeri, după cum era şi de aşteptat.

Nu văd de ce ar trebui să aşteptăm date deosebit de festive sau o nouă conferinţă a Uniunii compozitorilor pentru a organiza treceri în revistă ale creaţiei romîneşti. Scriitorii şi-au obişnuit de mulţi ani publicul cu „săptămîni ale poeziei" şi „decade ale dramaturgiei originale". De ce nu am putea avea şi noi o „săptămînă a muzicii romîneşti" în fiecare an ? Mă gîndesc şi la alte iniţiative care ar avea cu siguranţă un ecou imens în rîndurile iubitorilor de muzică, bunăoară :

a) *Festivaluri periodice* de muzică nouă romînească, în capitală şi provincie, cu concursul celor mai buni dirijori şi solişti, după o susţinută pregătire a publicului prin presă şi cu o publicitate corespunzătoare. Şi pentru că veni vorba de publicitate, mă simt dator să atrag şi eu atenţia asupra nivelului cu totul nesatisfăcător la care sînt anunţate atît de rarele concerte de muzică romînească: afişe anonime, nesemnificative, apărute doar cu cîteva zile înainte, atît de discret, de parcă şi-ar cere scuze pentru îndrăzneala lor ! Nu sînt nicidecum pentru o reclamă de tip comercial a evenimentelor artistice, mi se pare însă că muzica romînească are dreptul *cel puţin* la publicitatea de care se bucură, *în mod obişnuit* pînă şi cele

mai dubioase „stele" și „steluțe" — importate de O.S.T.A. de pe alte meleaguri".

b) *„Concerte monografice"*, în care — periodic — să fie prezentat publicului cîte un autor, în tot ce are acesta mai semnificativ în creația sa. Programul ar putea cuprinde muzică de diverse genuri, precedate de explicații ale compozitorului însuși, care în chipul acesta ar apare ascultătorilor sub o formă mai vie și mai directă. Cît de atractivă ar fi pentru public și participarea compozitorului, ca dirijor sau pianist, în interpretarea propriilor sale lucrări!

c) Prezentarea *în concert* a noilor *opere* românești, înainte de a ajunge să fie montate pe scena teatrelor de operă; acest lucru ar anima din timp interesul publicului pentru lucrările respective (și — cine știe? — poate și pe acel al T.O.B.-ului!).

d) O bună „rampă de lansare" a noilor partituri ar constitui-o un *concurs anual de compoziție* (simfonică și de cameră) care să prevadă — între altele — și condiția expresă a executării publice *obligatorii* a tuturor lucrărilor care reține atenția (nu numai a celor premiate).

e) Tot atît de binevenit ar fi și un *concurs de interpretare* pentru muzica nouă de cameră. (În aceste rînduri ne-am ocupat mai mult de muzica simfonică însă multe din constatări se referă tot atît de bine și la muzica de cameră: în ciuda cîtorva fericite excepții, muzica de cameră a compozitorilor noștri face, în genere, o „anticameră" nepermis de lungă în mapele interpreților).

Se mai pot imagina desigur și alte asemenea acțiuni, menite să activeze preocuparea pentru promovarea muzicii românești noi în programele de concert. Important este ca preocuparea să devină generală și deopotrivă de intensă la orice nivel.

Scriind aceste rînduri nu pot să nu mă gîndesc și la vina noastră a compozitorilor, la interesul destul de redus pe care îl manifestăm adeseori față de noile lucrări ale colegilor noștri. Mă gîndesc la acele seri memorabile, cînd lucrări deosebit de interesante sînt călduros primite de un public entuziast și numeros în timp ce breasla compozitoricească e reprezentată doar de autor și un grup redus de „simpatizanți"... Noile audiții, chiar așa distanțate în timp cum sînt ele astăzi, nu au devenit încă acele *evenimente* care să concentreze ca în focarul unei lentile atenția și interesul *tuturor* oamenilor de specialitate, cum ar fi firesc. Mă gîndesc la prestigiul și autoritatea pe care ar conferi-o acestor evenimente prezența în sală a conducerii Uniunii compozitorilor, a biroului în plenul său în primul rînd. De asemenea, primele audiții ce au loc în provincie ar trebui să se bucure și ele de prezența unei delegații mai numeroase și nu numai a compozitorului respectiv. Mărturia unui interes sporit ar contribui mult la accentuarea simțului de răspundere a interpreților locali.

Se știe că soliștii și orchestrele noastre au de făcut față la sarcini multiple și dificile. E vorba, mai întîi, de a forma — pe întreg teritoriul țării — un public nou, cu exigențe sporite, de a-i face treptat accesibile toate comorile artei muzicale universale. Mai este apoi și obligația de a stimula creșterea forțelor interpretative locale, de a valorifica la maximum potențele existente. Dar între toate aceste mari și generoase sarcini trebuie să-și găsească locul cuvenit și nobila, patriotica îndatorire de a da viață celor mai bune pagini prin care compozitorii noștri își aduc contribuția la mărețul avînt al țării. Faima literaturii și a teatrului românesc, ca și a măiestriei interpretative a soliștilor și orchestrelor noastre, a trecut de mult granițele, stîrnind pretutindeni admirație. Față de aceste binemeritate succese, creația muzicală nouă este inadmisibil de puțin cunoscută, deși aprecierile muzicienilor străini care ne-au vizitat ca și rezultatele strălucite ale ultimelor concursuri internaționale de compoziție confirmă pe deplin convingerea noastră intimă că nu sîntem cu nimic mai prejos nici pe planul creației, că avem azi o muzică bogată și *variată*, capabilă să figureze cu cinste în orice context.

Iată de ce cred că interpreților și organizatorilor de concerte le revine sarcina de loc mai puțin generoasă, de a lichida rămînerea în urmă semnalată, de a valorifica pe deplin noile partituri, pentru a permite o justă selecție a lor și pentru a ridica prestigiul creației românești la nivelul de care se bucură arta noastră interpretativă. Poate sîntem încă departe de ziua cînd o nouă simfonie a unui compozitor romîn va fi așteptată ca un mare eveniment și cînd cele mai bune orchestre se vor întrece pentru favoarea de a o prezenta în primă audiție, dar trebuie de pe acum să facem totul pentru a apropia această zi cît mai mult.

Așadar, dacă sînt întrebat, ce așteaptă compozitorul de la o primă audiție? aș răspunde că — în primul rînd — *o* așteaptă! Din păcate, de cele mai multe ori, o așteaptă încă. Ceea ce nu înseamnă că, prin eforturile conjugate ale tuturor, nu va fi urnit din drum și acest car.

Ce așteaptă ascultătorul de la o primă audiție?

de MIRCEA SIMIONESCU

Spectatorul, cititorul, amatorul de muzică ascunde totdeauna un snob — s-ar putea spune, parafrazînd o vorbă înțeleaptă a lui Jules Renard. În momentul în care spectacolul, muzica și cartea nou apărută îl cuceresc, îl emoționează, îl fac să vibreze deșteptîndu-i trăiri intense, el încetează desigur de a mai fi snob și începe să înțeleagă, cu o receptivă naivitate, arta. Așadar, interesul pentru o primă audiție muzicală, ca și pentru o carte sau spectacol de teatru, vine la început din dorința (uneori „mimată", dar și aceasta e utilă) de îmbogățire a unor cunoștințe despre artă, apoi tinde să devină emoție artistică. Merg la concert pentru a afla lucruri despre o anume perioadă a istoriei muzicii, despre creația mai puțin cunoscută de mine a unui compozitor, pentru a mă edifica asupra tendințelor noi în creația contemporană (universală și românească), confruntînd aceste tendințe cu convingerile mele estetice. Nu mă deosebesc de un snob oarecare atîta timp cît „am preocupări" *culturale*. Dar opera de artă are calitatea de a comunica, de a emoționa. Din clipa în care reușește să facă aceasta, armura fragilă a snobului se destramă și apare acea *ingenuitate sensibilă, cu adevărat intelectuală*, acel *amatorism* (în sensul nobil al noțiunii) care permite contactul *autentic* cu frumosul. Tudor Vianu, în „Estetica" sa, caracteriza acest moment printr-o „abandonare naivă" a spiritului în puterea aparenței, socotindu-l o poartă de intrare în *aptitudinea și atitudinea de receptare*. Ca să ajungi la artă e neapărat necesar să parcurgi un drum lung și spinos.

Urmărind ideea de mai sus, sînt convins că optima prezentare, popularizare și pregătire a lucrărilor muzicale ajută pe „snob" să ajungă un amator avizat, iar pe acesta din urmă să ajungă un muzician (în sens larg, adică neprofesionist, sau poate cîndva chiar profesionist). Am ținut să precizez aceste lucruri pentru a desprinde mai ușor cîteva probleme ale pregătirii și prezentării primelor audiții românești, cîteva condiții pe care adesea le uităm.

O lucrare de cameră sau simfonică românească nu mai e de conceput, după părerea mea, nici ca o prezență întîmplătoare, nici ca un capriciu al interpretului, al dirijorului, cu atît mai puțin ca o concesie a acestuia față de autor sau față de instituția care organizează concertul, așa cum se întîmpla în trecut. Ea trebuie să se înscrie în preocuparea concentrată de a demonstra o *evoluție* și de a înfățișa un tablou elocvent al diferitelor concepții, tendințe, stiluri, metode de creație. Chestiunea se pune, deci, nu la nivelul programului *unui* concert, ci *la nivelul repertoriului unei stagiuni sau mai multor stagiuni*. Strecurată pe un afiș, într-un context de program ce îi este neprielnic (programele sînt de multe ori eterogene, hibride), lucrarea se depersonalizează și valorile ei rămîn în ceață pentru auditor. Creația valoroasă originală, îndeosebi, nu trebuie să întîmpine greutăți de difuzare. Altceva ar fi dacă am avea prezentări mai ingenioase, mai omogene și mai sintetice (în această privință mai multă inițiativă din partea organizatorilor este de așteptat), de pildă dacă lucrările românești ar apărea în cicluri, — să zicem „înaintași ai simfonismului românesc", „creația simfonică dintre cele două războaie mondiale" (termenul, în istoria literară, desemnează o *literatură* avînd profil caracteristic), „creația enes-

ciană", „concertul instrumental romînesc" etc., etc. Amatorul din mine cere (şi-i dau dreptate) să i se ofere, de-a lungul cîtorva ani, lucrările cele mai reprezentative ale artei muzicale romîneşti, aşa cum Editura universală îmi permite, treptat, accesul la cele mai multe dintre capodoperele literaturii universale. O susţinută strădanie în acest sens va găsi, neîndoios, numeroase soluţii de publicitate, de prezentare, de alcătuire direcţionată, *axată*, a repertoriului, a programelor.

Printr-o atare atitudine de *perspectivă*, e firesc ca o primă audiţie romînească să apară în altă lumină. Cu înscrierea ei în program urmărim un scop foarte precis, pe care auditorul, în condiţii bune de prezentare, nu se poate să nu-l perceapă : să evidenţiem cum se perpetuează, se diversifică şi se împlineşte creaţia romînească actuală. Potrivit acestei idei, programarea solicită forţe interpretative de prestigiu. Anumite preferinţe ale interpreţilor trebuie încurajate (împotriva prejudecăţii că predilecţia înseamnă unilateralitate), ele putînd da naştere la o adevărată emulaţie. Interpretarea, cred, trebuie să devină din ce în ce mai mult un act de *cultură*, prin cultivarea şi conturarea stilurilor particulare şi deopotrivă a profilului general al creaţiei romîneşti contemporane. Aş fi bucuros să văd că un dirijor îşi propune bunăoară să-mi înfăţişeze, cu continuitate şi perseverenţă, ultimele lucrări ale lui Sigismund Toduţă, Zeno Vancea sau Ludovic Feldman, altul pe cele ale lui Anatol Vieru sau Theodor Grigoriu, altul pe ale lui Tiberiu Olah sau Aurel Stroe. Nu doresc să invit la exclusivism, dar o astfel de preocupare a interpreţilor mi-ar alunga mie, ca amator, impresia (încercată adesea) de „amatorism" al interpreţilor în ce priveşte muzica romînească, mi-ar garanta că interpretarea este realmente aprofundată şi „dăruită". Aceasta presupune de la sine o colaborare mai strînsă între interpret şi compozitor, — fenomen statornicit pretutindeni în lume. Mi-ar plăcea ca, la încheierea unei stagiuni, să pot spune : „creaţia lui X şi-a găsit un interpret pasionat şi consecvent în dirijorul Y", care şi-a luat răspunderea de a ni-l prezenta integral. Ar fi, după mine, un mijloc sigur de a pătrunde în miezul fenomenului artistic, de a înţelege specificul personalităţilor noastre creatoare. Dacă mai mulţi interpreţi vor proceda astfel, e probabil că ne vom da seama mai bine şi de climatul general al muzicii romîneşti.

Un alt aspect. Avem (e lucru bine cunoscut de oricine) o largă reţea de mijloace care difuzează muzica contemporană romînească în masele de ascultători : orchestre simfonice, formaţii de cameră, ansambluri corale, un mare număr de solişti talentaţi, radioul, televiziunea. Dar dificultăţile tehnice pe care le comportă lucrările noi romîneşti nu pot fi învinse totdeauna, deoarece sistemul de programare în repertoriu mai suferă de un anumit caracter birocratic şi arbitrar. Acest sistem ignoră — nu rare ori — incompatibilitatea unor ansambluri cu unele lucrări. Chiar şi o bună formaţie se întîmplă a fi în situaţia de a evita abordarea unei piese ce nu îi este pe măsură, ce nu corespunde cu profilul şi posibilităţile ei. Atunci de ce dăinuie acest sistem ? N-ar fi mai indicat ca interpretările, de către anumite ansambluri, să se stabilească prin acordul *direct* dintre compozitor şi formaţie ?

O problemă dintre cele mai importante este *publicitatea noului* în creaţia muzicală romînească. Aş sugera să se mediteze la soluţiile pentru învingerea tuturor greutăţilor ce mai stau în calea promovării *vii* a noului. Noul trebuie pregătit, popularizat, anticipat. Auditorul trebuie să „audă" (pe multe căi de difuzare) că va avea loc o primă audiţie, despre care (şi despre al cărei autor) să ştie „aprioric" cît de puţin (mai bine zis cît de mult). Rămîne apoi, desigur, ca publicul, atît cel amator cît şi cel profesionist, să hotărască valoarea lucrării.

Publicitatea în jurul primelor audiţii romîneşti este, în momentul de faţă, inconsistentă şi ineficace. O carte, înainte de a apărea în librării, este mult timp popularizată, discutată. Se vorbeşte despre preocupările scriitorului, despre ce îşi propune, despre activitatea sa, despre cartea respectivă. Se publică, în reviste şi ziare, fragmente. Există o publicaţie, „Cărţi noi", care prezintă cărţile cu mult înainte de apariţia lor în librării. Din acest punct de vedere situaţia unei piese simfonice, a unui cvartet etc., este în dezavantaj. De exemplu, pînă în ziua concertului în care s-a executat „Coloana fără sfîrşit" de Tiberiu Olah, extrem de puţini auditori ştiau de existenţa ei. Majoritatea celor care au fost la acel concert, ignorau (cu toată legătura evidentă a lucrării, prin chiar titlu, cu capodopera lui C. Brîncuşi) intenţiile compozitorului. Simpla înscriere pe afiş a „Coloanei fără sfîrşit" şi a numelui oricît de prestigios al compozitorului nu putea aviza publicul asupra substanţei lucrării. O asemenea atitudine nu e la înălţimea cauzei importante a răspîndirii în masele de ascultători a creaţiei romîneşti contemporane.

Din cele de mai sus se desprinde clar că presei de specialitate, presei în general, îi revin răspunderi mari. De la prezentarea şantierului de creaţie în ansamblu, pînă la publicarea unor păreri despre o lucrare, de îndată ce a fost discutată şi analizată de către cei competenţi în cadrul Uniunii compozitorilor, numeroase mijloace pot pune în atenţia publicului direcţia preocupărilor de creaţie, problematica de limbaj şi expresie, strădaniile şi realizările compozitorilor

noştri. În afară de radio şi televiziune care încearcă, încă palid, să împlinească acest gol, cinematografia ar putea contribui la popularizarea compozitorilor şi creaţiei romîneşti actuale, prin scurte metraje, inteligent documentate, eventual în cadrul jurnalelor cinematografice. Dacă am avut prilejul de a cunoaşte mai deaproape, prin intermediul peliculei, pictura lui Ciucurencu, Baba şi alţii, cred, oricît ar părea de îndrăzneaţă această sugestie, că s-ar putea găsi modalitatea prin care, cu ajutorul aparatului de filmat, să pătrundem şi în universul artistic, în intimitatea de creaţie a unui muzician. În acest sens, folosirea cu bun gust şi discernămînt a imaginii cinematografice, filmul documentar despre artă avînd o deosebită capacitate de caracterizare, de sugerare şi de sinteză, s-ar putea încerca, fără să avem sentimentul că s-ar atenta astfel la sobrietatea creatorului de muzică. Publicul ar afla că *ceva* se petrece, interesul său fiind stimulat pentru a merge să asculte o lucrare a unui compozitor „filmat". Această propunere n-aş vrea să pară vulgarizantă căci propunem de fapt o apropiere de intuiţia concretă a publicului (a auditorului) ce poate constitui un mijloc aperceptiv eficient.

M-am oprit mai mult asupra unor probleme organizatorice, de „viaţă muzicală", ele avînd, după cum sper că a reieşit, o însemnătate de prim ordin. Nu vom încheia înainte de a discuta pe scurt şi altă problemă. Pe lîngă instituţiile teatrale, în ultima vreme, au fost înfiinţate studiouri experimentale în care se prezintă lucrări din literatura dramatică, utilizîndu-se modalităţi noi de expresie. Ele au abordat îndeosebi literatura universală contemporană. În domeniul muzicii lucrurile stau altfel. Avem numeroase lucrări scrise de compozitori romîni contemporani care nu şi le aud în concert decît după multe luni sau chiar ani. Un studio experimental pe lîngă Filarmonica de Stat „George Enescu" şi Uniunea compozitorilor, ar aduce spre audiere mai devreme aceste lucrări, alături de opere reprezentative din literatura muzicală contemporană de peste hotare. În plus acest studio ar permite şi reaudierea unor lucrări mai vechi ale compozitorilor noştri. Totodată un studio experimental ar fi de mare folos compozitorilor, aceştia putînd, după autocunoaşterea vie a lucrărilor, premergătoare primei audiţii propriu-zise, să intervină în propria lor partitură prin adăugiri, retuşe de detaliu etc., pe care le vor socoti necesare.

După părerea mea, există premize pentru ca muzica romînească contemporană să-şi afle o mai lesnicioasă cale către ascultători. Aşteptăm o mai mare inventivitate şi mai multă pasiune în utilizarea, din plin, a condiţiilor de care ne bucurăm. Raportul armonios dintre stimularea creaţiei muzicale romîneşti şi stimularea publicului trebuie privit ca o reciprocitate „sine qua non", ca o necesitate esenţială, *imperativă,* în accepţia cea mai creatoare a cuvîntului.

Cum sprijinim creşterea artistică a tinerilor solişti

de GEORGE MANOLIU

„Căci adevărul este potrivirea ideilor cu realitatea"
TUDOR VIANU (Jurnal)

Redacţia invită pe specialişti să-şi exprime în coloanele revistei opiniile lor în legătură cu conţinutul articolului de faţă, înlesnind astfel concluzii preţioase şi întemeiate menite să ajute dezvoltării tot mai frumoase a învăţământului şi artei noastre interpretative.

Printre ideile principale care au stat la baza construirii unei noi vieţi muzicale, aceea a valorificării talentului poporului nostru mi s-a părut cea mai generoasă, cea mai complexă, implicînd în realizarea ei cele mai revoluţionare acţiuni. În adevăr, trecerea de la forma pasivă, de expectativă, care teoretiza chiar ivirea întîmplătoare a talentului, sau forţa geniului lăsat să lupte cu vicistitudinile soartei şi neînţelegerea semenilor, trecerea de la această concepţie retrogradă, la cea realistă despre talent, artă şi rolul social al artei, a necesitat acţiuni radicale.

Participarea la revoluţia culturală a solicitat oamenilor muzicii o adîncă înţelegere a acestor prefaceri şi dovada patriotismului lor în întîmpinarea unei noi demnităţi. Nimeni n-a rămas uitat. Fiecare muzician sau muzicant, cu sau fără calificare, a fost chemat să se integreze într-o mişcare, în care fiecare îşi putea afla realizarea carierei, sensul şi roadele muncii sale, perspective altădată neîntrezărite.

Această nouă orientare a însemnat doar primul pas în acţiunile de răspîndire a muzicii, de formare a gustului şi a receptivităţii, pentru ridicarea nivelului de înţelegere a maselor. Dar valorificarea talentului punea alte probleme mai delicate : ce înseamnă talentul, cum poate fi aflat, educat şi ajutat să se afirme în vederea formării artistului de tip nou, demn propagandist al culturii patriei sale. La aceste întrebări a fost chemată să răspundă Şcoala — sursa vie a oricărei organizări muzicale. Aşa cum era alcătuită, Şcoala muzicală romînească trăise o etapă eroică, în permanentă luptă cu concepţia burgheză despre artă şi cu condiţiile tragice de existenţă, izbutind totuşi să obţină o continuitate a rezultatelor, peste imensele greutăţi întîmpinate. Meritele acestei generaţii de dascăli ne apar azi incontestabile tocmai din acest contrast dominat doar de forţa misiunii înţelese. Dar organizarea vechii Şcoli n-ar fi putut rezolva sarcinile actuale, în nici unul din aspectele pe care acestea le propune pedagogiei artistice. Baza învăţămîntului muzical, care să atragă talentul la vîrsta indicată, nu exista. Cîteva conservatoare concentrau în şapte ani de şcoală toate vîrstele şi cele mai variate forme de pregătire de cultură generală, de la analfabet pînă la licenţiat. Nu exista nici un fond comun de cunoştinţe de cultură generală care să faciliteze şi să rezolve asimilarea culturii muzicale într-un unic proces intelectual. Talentul era aşteptat. El se ivea singur, sau era descoperit întîmplător şi adus la Conservator, numai după ce erau învinse prejudecăţile ce creiau între omul de societate şi artist o delimitare jenantă, pe care puţini o înfruntau. Durata cursurilor concentrau în şapte ani

formarea tehnicii de bază, cît şi dezvoltarea muzicală şi tehnică, ajungînd la începutul formării personalităţii. Nivelul unui absolvent era reprezentat, ca repertoriu, de concertele de Mendelssohn, Saint-Saëns, Lalo (lucrări care azi figurează în primii ani ai programei analitice de Conservator) *). Pentru desăvîrşirea studiilor, prin însuşirea integrală a Capriciilor de Paganini, a celor Şase Sonate pentru vioară solo de Bach şi stăpînirea (eventual scenică) a Concertelor de Caikovski, Beethoven, Brahms, absolventul de Conservator continua să lucreze cu profesorul său sau (în majoritatea cazurilor) pleca în străinătate. (Viena, Berlin, Paris). Educaţia general-muzicală era mult concentrată şi ocupa un loc mai modest în planul de învăţămînt, ceea ce permitea o bună dezvoltare a specialităţii principale, prin acordarea unei atenţii deosebite studiului individual. În viaţa muzicală, talentul educat în acest sistem îşi acorda veleităţile unei cariere solistice (din care n-ar fi putut să-şi asigure existenţa) cu cariera de orchestrant sau mai ales cu cea didactică, care menaja mai mult studiul şi păstrarea formei concertistice. *Aceasta era evoluţia talentului în vechea şcoală.* În noul sistem al celor trei cicluri, s-a urmărit *ştiinţifizarea acestui învăţămînt în toate aspectele de organizare, de determinare a evoluţiei pe etape, de orientare în formarea personalităţii artistice* şi în sfîrşit *de desăvîrşire a funcţiei social artistice a muzicienilor.* Educarea şi dezvoltarea talentului de la vîrsta scris-cetitului, pînă la examenul de Stat, include şi educarea intelectuală prin asocierea celor două cicluri (elementar şi mediu) cu obţinerea examenului de maturitate la secţia umanistică.

Rezultatul celor 17 ani de educare a talentului se deosebeşte de rezultatele vechiului sistem, nu numai prin acoperirea şi asigurarea întregii evoluţii instrumental-muzicale, ci şi prin cîştigarea acelui fond de cultură generală, datorită căruia tînărul artist este egalul studentului din ori care altă specialitate. Aceasta înseamnă asigurarea primei condiţii în realizarea artistului de tip nou. O dată cu posibilitatea abordării unui rol social de mare importanţă, artistul de astăzi iese din şcoală cu prestigiul pe care i-l conferă armonioasa sa instruire. El nu mai are vechea nesiguranţă a realizării, întrucît plasarea sa în producţie corespunde afirmării posibilităţilor sale încă din ultimii ani de Facultate.

Superioritatea şcolii muzicale romîneşti organizată în noul sistem de educaţie, faţă de organizarea şi obiectivele vechii şcoli, este evidentă. Rezultatele obţinute de la Reforma învăţămîntului pînă astăzi confirmă eficienţa reorganizării. Ele sînt bine cunoscute în viaţa muzicală atît în Capitală cît şi în ţară. Orchestre, Şcoli, au fost regenerate de pregătirea ştiinţifică a tinerelor elemente obţinută în sistemul nou de şcoală. Formaţiile se consolidează atît prin calitatea execuţiei, cît şi prin pătrunderea sensului muncii colective, în care tînărul absolvent se încadrează, cu altă înţelegere, cu altă orientare, înlăturînd treptat vechi racile de breaslă. Şcolile primesc profesori tineri care aduc fundamentarea ştiinţifică cerută de noul învăţămînt. Pe lîngă calitatea de instrumentişti care le dă cheia artei violonistice, ei au învăţat meşteşugul predării la cursul de subtilă semnificaţie psihologică a metodicii predării. Dar rîndurile de faţă nu urmăresc sublinieri inutile, nu tind să demonstreze eficienţa unei evoluţii deja cunoscute şi apreciate.

Observaţiile noastre încearcă să distingă însă acele aspecte neprevăzute care s-au asociat acestui proces, de-a lungul anilor, afectînd generoasa idee a valorificării talentului.

Aceste aspecte de deformare a proporţiilor, de viciere a legăturilor cauză-efect, se insinuează de mult, atît la larga etapă a educării şi dezvoltării talentului, cît şi în zona mai restrînsă, mai concentrată, a valorificării propriuzise, după terminarea studiilor. Oricare ar fi aria cercetării, descifrarea unor pretinse enigme trebuie să ne ducă la înlăturarea acestor implicaţii, străine de esenţa ideii şi care coboară, sau frînează rezultatele unei importante activităţi, cu înalte şi subtile răspunderi.

Cercetarea se organizează pe două direcţii distincte :

a) devierile şi contradicţiile de armonizare a celor două procese educative (cultura muzicală — cultura generală)

b) evoluţia necorespunzătoare a rezultatelor pe care Şcoala le-a oferit vieţii muzicale.

În ambele aspecte există vicii de organizare precum şi unele contribuţii discutabile în care se îmbină elemente de pregătire şi de etică profesională. Ne vom referi la toate sectoarele care pot influenţa sau condiţiona aceste aspecte şi nu numai la acel al pedagogiei.

*

Problema armonizării culturii muzicale cu cea teoretică-generală într-un singur proces instructiv-educativ, constituind ideea nouă care stă la baza formării noului artist, a cunoscut diferite interpretări şi a suferit multe transformări fără a fi rezolvată în cel mai fericit sens.

Trecerea de la vechiul la noul sistem de învăţămînt muzical special s-a făcut treptat. Primele acţiuni importante care au preocupat pe organizatori şi pedagogi au fost depistările, atragerea talentelor spre şcoală, trierile. Ciclul elementar s-a completat încet, începînd întîi cu clasa a VI-a şi abia după cîţiva ani a intrat în normal — de la clasa I-a. În consecinţă, *programa analitică a fost an de an transformată şi adaptată unui nou plan de învăţămînt.* Dar, acest ciclu elementar odată consolidat, şi-a păstrat caracterul de instruire general muzicală ca un fond de cercetare, triere şi pregătire a elementelor spre specializarea din cursul mediu. Desigur că planurile de învăţămînt nu rezolvă

*) Citez numai lucrări de vioară, întrucît — pentru precizia argumentării — aceste însemnări critice se referă numai la problemele violonistice. Exemplificările cred că pot folosi însă generalizării.

armonizarea celor două procese educative, decît tot cu o suprasolicitare a forței de muncă a elevului ; dar cum la această vîrstă nu se poate preciza specializarea în sensul definitivării carierii muzicale, planul de cultură generală nu poate diferi de cel al școlilor de opt ani. Absolvenții acestui ciclu trebuie să-și însușească acea pregătire care să le permită înscrierea la orice școală medie dacă sînt siliți să abandoneze școala de muzică.

Ciclul mediu, care înseamnă specializarea și îndreptarea elevului definitiv spre cariera muzicală, a suferit permanent de încărcări ale planurilor de învățămînt. Etapa cea mai reușită sub raportul sprijinirii talentului în acest ciclu a fost aceea a primilor zece ani (1949—1959), în care cultura generală avea un plan de trei clase ultima clasă fiind consacrată numai pregătirii instrumental-muzicale. S-au obținut în această perioadă cele mai frumoase rezultate. La aceasta a contribuit și un corp profesional distins, care, pătruns de specificul școlii, a știut să facă din cursurile de cultură generală modele de instruire pentru viitorul artist, evitînd astfel suprasolicitarea sau ruperea procesului educativ unic.

Din 1959, transformarea ciclului mediu în școală de muzică cu introducerea examenului de maturitate, fără nici-o deosebire de plan sau programă analitică, față de școlile medii a pus serios sub semnul întrebării dezvoltarea instrumental-muzicală. Studiul individual „sine-qua-non"-ul culturii muzicale este sacrificat. Șase ore de cultură generală în școală, la care se adaugă trei, pentru realizarea lecțiilor acasă, nu mai lasă loc studiului la instrument, compromițînd la această vîrstă formarea temeinică a tehnicii. *Între 13—18 ani se consolidează educația instrumentală, cu un studiu zilnic de patru ore.* Orice diluare sau amînare a problemelor tehnice nu compensează concentrarea din anii indicați acestei etape, ci dimpotrivă compromite dezvoltarea normală a instrumentistului. Atît argumentele logice, cît și dovezile practice nu au putut schimba nimic. Educația muzical instrumentală a rămas jertfită în faza cea mai importantă a acestui proces. O dată cu trecerea acestor școli la secțiile de învățămînt a Sfaturilor populare, posibilitățile de remediere au dispărut cu totul. Mai mult, ne mai urmărindu-se o selecție a corpului didactic de cultură generală, armonizarea celor două culturi este imposibilă. Orizontul larg al unor intelectuali care să înțeleagă subtilitatea colaborării în cea mai delicată muncă — aceea de formare a unui artist — nu mai există. *Muzica* (instrument sau teorie) apare astăzi în *Școala de Muzică o dexteritate.* Elevii depun eforturi mari dar mulți abandonează (așa se explică de ce la o secție intră peste cinsprezece elevi în ciclul mediu și termină școala doar șapte) ori trenează un compromis, din care nu se mai înțelege nimic. Așa s-a creat un profil șters al acestor școli de muzică și în special al acestui *ciclu care este de fapt cheia tuturor problemelor de conținut și de organizare, dezvoltarea și legătura între cele trei etape ale noului sistem de învățămînt.*

Conservatoarele au de luptat cu toate aceste deficiențe cu care absolvenții Școlilor de muzică intră în ultima fază a procesului de învățămînt. Dar planul de învățămînt al Conservatorului este și el încărcat în anii II—III împiedicînd intensificarea studiului individual. Analiza acestei situații a fost realizată de o comisie alcătuită de specialiști cu autoritate și condusă de Președintele Uniunii compozitorilor, încă de acum doi ani, dar aplicarea sugestiilor acestei comisii întîrzie prelungind o situație de mare răspundere. În unele din concluziile acestui studiu vom propune anumite soluții practice privind cele de mai sus.

*

Contribuția profesorului de specialitate la educarea instrumental muzicală a talentului oferă de asemenea obiectul unei cercetări critice.

Cincisprezece ani de pedagogie artistică, organizată în noul sistem, au constituit o amplă și rodnică experiență. Am arătat că evoluția acestui sistem a cunoscut multe faze, străduindu-se să iasă din etapa experimentală pentru a-și găsi făgașul ferm al unui proces de solidă educare. Indiferent de greutățile care astăzi culminează în munca profesorului specialist, contactul cu caracterul științific al tuturor aspectelor acestui învățămînt nu este niciodată părăsit. Depistări, trieri, educare general muzicală, educare strict instrumentală cu scop de specializare (în ciclul mediu), formarea și desăvîrșirea personalității artistice în cursul superior (Conservatorul) și în sfîrșit urmărirea evoluției talentului în viața muzicală, sînt în linii mari aspecte de activitate artistică și științifică de înalt nivel, indiferent pe ce treaptă s-ar situa. Ele au constituit din capul locului un *prilej de organizare, de dezvoltare a personalității pedagogului de artă.* Ne referim, firește, la accepția noțiunii de personalitate, așa cum o fixează indicația lexică : individualitatea conștientă, și nu la aceea care circulă grandilocvent, desprinzîndu-se adesea de valoarea intrinsecă a titularului și lăsîndu-l singur pe poziții nesigure.

În concepția sănătoasă a ideii de personalitate, *o individualitate se conturează lucid, în cadrul pe care-l stabilesc limitele pregătirii și ale aptitudinilor reale pentru o activitate determinată.* De aceea, în primul rînd, se impune cu tărie pentru oricine, *cunoașterea acestor limite.* Îndeplinirea acestei condiții esențiale permite oricui să privească înainte, spre porțile larg deschise ale cercetării și informării permanente, care asigură posibilitatea de dezvoltare a personalității. Dacă nu sîntem convinși că avem de învățat toată viața, sîntem pîndiți de mari primejdii. Fie că este vorba de rutina anchilozată, de plafonarea care îngustează treptat orizontul, sau de infatuarea care îndepărtează pe profesionist de uneltele sale, conducîndu-l pe falsele făgașuri ale imposturii, aceste devieri trădează convingeri șubrede, sau graba parvenirii, atît de vizibilă în Artă. Faptul că ele se depistează mai lent în sec-

torul pedagogiei artistice şi nu îmbracă ridicolul unor situaţii publice imediate, le agravează efectele, mai ales că ne referim la un proces de educaţie, în care este vorba de formarea unei conştiinţe profesionale. Nu a oricărei conştiinţe, ci a unei conştiinţe noi, pe care se clădeşte un artist nou. Nu intenţionăm să dezvoltăm aici un studiu asupra conştiinţei profesionale şi cu atît mai puţin asupra personalităţii didactice, dar trebuie să ne oprim asupra datelor care explică lipsurile ivite în valorificarea talentului. Aceste date se grupează în două importante aspecte ale pedagogiei artistice : pregătirea profesională şi etica profesională.

Am arătat că vechiul sistem de învăţămînt nu necesita decît cîteva instituţii de specializare, întrucît ideea valorificării talentului nu avea un caracter larg, de masă. Trecerea bruscă la toate acţiunile de amploare pe care le implica noua concepţie despre talent, artă şi rolul social al artei, a necesitat un mare număr de profesionişti. Dacă în marea dezvoltare a formaţiilor muzicale, problema a putut fi rezolvată mulţumitor (cu toate fluctuaţiile de nivel ale unor unităţi care s-au şi desfiinţat) cererea de cadre dedicate pentru noua reţea şcolară a rămas nesatisfăcută, ba încă înşelată uneori, de soluţii cu totul necorespunzătoare şi pline de grave urmări.

Profesiunea de profesor de specialitate cere în primul rînd cunoaşterea şi posedarea tehnicii instrumentale asigurată de o calificare. Puţini au întîmpinat această activitate îndeplinind condiţia de instrumentist calificat. Întrucît şcolile înfiinţate înainte de rezolvarea problemei cadrelor de predare, nu puteau aştepta, s-a trecut cu uşurinţă la improvizaţie. *În Bucureşti* (oraşul care a concentrat cei mai mulţi profesori calificaţi) *majoritatea cadrelor didactice nu au studiile de specialitate complete.* În provincie, profesorii calificaţi sînt o raritate. Cea mai gravă lipsă este, desigur, aceea a profesorilor de ciclu elementar. S-a spus cu multă înţelepciune că *primul profesor este mai important decît ultimul.* Asimilarea primelor deprinderi instrumentale implică o predare ştiinţifică şi metodică de mare concentrare, cu aspecte de fineţe de observaţie, tact şi practică pedagogică temeinică. Puţinii profesori calificaţi care în centrele mari au preluat această dificilă sarcină, au depus eforturi merituoase, ce trebuie subliniate. Rezultatele lor, chiar cele mai izbitor reuşite, nu au constituit însă un model pentru cei improvizaţi care „au personalitate şi concepţie didactică". Ei circulă liber în programa analitică, considerînd gradaţia şi acurateţea deprinderilor instrumentale pedanterii inutile. Nu citesc *programa analitică, ghid important, cu indicaţii minimale pentru fiecare an,* după cum nu citesc *prefeţele* care însoţesc fiecare din cele trei volume apărute ale noului *„Manual de vioară"* şi *care concentrează toate indicaţiile metodice necesare problematicei respective.*

De cîţiva ani — tot numai în centrele mari — au intrat în învăţămîntul elementar tineri absolvenţi ai Conservatorului ducînd cu ei Şcoala modernă de vioară care va da ocrotire în viitor talentului. În viitor, deoarece numărul acestor tineri este foarte mic şi nu poate satisface nici măcar cererile de cadre ale Capitalei. Deocamdată ei servesc ca model de orientare — fireşte pentru cine acceptă ca model un tînăr. În orice caz este un început bun. Deocamdată, aşa cum ne arată Festivalurile republicane, talentul nu este condus în forma cea bună. Apar uneori penibile prezentări. Ele au fost semnalate, dîndu-se indicaţii de remediere care rămîn fără urmare, fiindcă titlul de „profesor" acordat oricui constituie o dîrză rezistenţă la orice influenţă, sfat sau indicaţie colegială.

Prezentările caricaturale ale unor talente ne îndreptăţesc să ne gîndim şi la acele *talente care sînt înăbuşite chiar de la început,* micşorînd rezultatele depistărilor şi trierilor.

Profesorul amator şi-a extins cu vremea activitatea şi în ciclul mediu, fiindcă tot fără a se rezolva problema cadrelor s-au înfiinţat prea multe şcoli medii. Talentul este aici supus celor mai bizare salturi în programul său de lucru. Nu se respectă paralelismul între studiu — concert — piesă ; se aleg cele mai grele lucrări, încît prezentarea la Conservator înfăţişează o tehnică anarhică, derutantă, care obligă la cele mai penibile reveniri. Şi în acest ciclu există profesori înţelepţi care ar putea servi de model dacă, aşa cum am arătat, ar exista pentru oricine sensul adînc de răspundere pe care-l implică profesiunea de pedagog de artă. Ambiţiile evidenţierii, ale împingerii elevului spre cele mai riscante succese întunecă însă această conştiinţă a răspunderii profesionale. Desigur, acolo unde pregătirea profesională ar subînţelege această răspundere. Astfel greşelile se comit cu o mare seninătate şi nevinovăţie.

Etica profesională este un element de mare importanţă în descifrarea aspectelor negative din educarea şi dezvoltarea talentului.

În primul rînd, elementul talentat prilejuieşte succese uşoare, care formează reputaţia unui profesor mai repede. Apare ca o consecinţă firească goana după talente, care degenerează apoi în *atragerea talentului* ceea ce este mai penibil. Sistemele sînt variate şi dovedesc tot atîtea slăbiciuni ale „personalităţii" acaparatoare. În sport, atragerea unui membru dintr-o echipă în alta se sancţionează cu interziceri de practică deajuns de grave. Cum însă sectorul artistic valorifică particulare sensibilităţi, el nu poate fi jignit prin măsuri represive. O altă degenerare a dezvoltării talentului este aceea a *vedetismului,* care înşeală întîi publicul apoi, pe cel în cauză. Umflarea succeselor, îngroşarea calităţilor, reclama organizată, sînt sisteme care încă dau rezultate practice — bineînţeles coborînd nivelul real al subiectului, care mai devreme sau mai tîrziu va rămîne cu propria sa confruntare — singura posibilă în artă — şi care-l va dezamăgi.

Devierile etice profesionale au crescut o dată cu frecvenţa mereu în creştere a concursurilor. Întrecerile acestea nu pot stăpîni ambiţiile la

nivelul emulației, transformîndu-le în performanțe, în lupte în care arta își sacrifică elementele esențiale de sensibilitate, de adîncire a conținutului afectiv, de intelectualizare a mesajului artistic.

În luptele acestea deseori învinș unele realizări pur superficiale și insistent demonstrative. Acest rezultat nu instruiește pe nimeni și ceea ce este mai trist — nici pe talentele care cred (uneori pe drept) că o afirmare nu este posibilă fără un succes de acest gen. Etica concursurilor cunoaște aceiași dușmani care deseori învinș nu numai bazați pe labilitatea criteriilor ci mai ales pe slăbiciunile oamenilor.

*

Urmărirea evoluției talentelor în viața muzicală este de asemenea o datorie inclusă în profesiunea de pedagog. Dacă talentul solistic al unui absolvent nu este întreținut prin sprijinul și atenția Școlii, el nu se poate afirma și nu poate cîștiga acea încredere necesară acestei cariere. Desigur că ierarhizarea valorilor este o problemă delicată, dat fiind că deocamdată numărul talentelor solistice este deajuns de mic, nici nu este nevoie de o ierarhizare propriuzisă. Toți tinerii solști pot fi ajutați la fel, și, în această concepție sănătoasă și justă nu mai au ce căuta invidiile, deprimările, atît de dăunătoare sensibilității artistice. Ani de zile programările cu orchestrele din provincie sau capitală, ori în recitale nu au avut nici-un criteriu principal. În anul 1961 Concursul Național „George Enescu" a promovat un grup de tineri cu serioase calități solistice. Ei nu au mai fost stimulați — cel puțin cei mai valoroși — așa cum meritau și munca lor continuă inutil în anonimat. Lista programărilor din ultimii ani este edificatoare. Școala n-a fost chemată să-și spună cuvîntul nici în pregătirea și desfășurarea Concursului internațional „George Enescu" în a treia ediție. Catedra de vioară de la cel mai înalt for de învățămînt artistic — singura unitate de răspundere și autoritate în specialitate — n-a fost chemată nici în stabilirea programului, nici în sistemul de atragere, pregătire și triere (ca juriu național), așa cum n-a fost invitată în juriul internațional (în care au intrat compozitori, esteticieni, teoreticieni).

Aceste aspecte au scăzut entuziasmul tinerelor noastre talente, de aceea unele dintre ele nu s-au prezentat la acest eveniment de mare importanță pentru viața noastră muzicală.

Neprincipială se înscrie în această serie de lipsuri în cultivarea talentului și distribuirea instrumentelor de calitate, care contribuie cu o însemnată parte în realizarea unui solist.

Fără o explicație logică și principială se vorbește de niște cursuri de perfecționare în sectoarele pian, vioară, canto, cello în cadrul C.S.C.A.

Conservatorul susține de ani de zile ideea aspiranturii, sau a cursurilor supra universitare, care reprezintă o importantă latură a valorificării talentelor, dar nu o poate concepe în afara liniei Școlii, fiindcă din nou, răspunderile se împart, se diluează și crează acea atmosferă difuză, nefolositoare ideii pe care o studiem.

În ordinea înfățișării acestor aspecte care scad eficiența acțiunilor de valorificare a talentelor din țara noastră ne vom permite să dăm unele sugestii.

I. *Reorganizarea învățămîntului muzical de specialitate* potrivit referatului comisiei superioare de analiză a acestui învățămînt.

În liniile sale hotărîtoare referatul nu transformă sistemul celor trei cicluri, ci aduce substanțiale îmbunătățiri. Astfel, menținîndu-se examenul de maturitate în forma actuală a secției umaniste propunem *scoaterea din planul de învățămînt al ultimilor ani ai ciclului mediu a acelor discipline care nu figurează în programa examenului de maturitate.* Numai înscriind *studiul individual la instrument de patru ore în ciclul mediu și cinci ore în cel superior* să se calculeze apoi orele ce se alocă altor discipline în limita solicitării forței de muncă a tînărului instrumentist. Propunem *afilierea Școlilor de muzică nr. 1 din București, Cluj, Iași pe lîngă Conservatoarele respective,* pentru stabilirea unui strîns control în educarea *talentelor* pe care aceste școli le concentrează.

Desființarea acelor școli care nu-și justifică existența, sau nu pot rezolva problema cadrelor didactice.

Ministerul Învățămîntului să organizeze un *control permanent al școlilor din provincie, prin ajutorul profesorilor din Conservatoarele regiunilor respective.* Întrucît ei vor primi spre finisare talentele, numai ei sînt în măsură că controleze și să dea indicații. Cursurile de vară nu pot avea practic aceeași eficiență ca a controlului periodic, la locul de muncă.

II. *Organizarea culturii talentului în viața muzicală.*

Se impune o strînsă legătură între Comitetul de Cultură și Artă și Ministerul Învățămîntului.

Considerarea Catedrei de la Conservator ca unitate de răspundere și autoritate, ca for consultativ în toate problemele de promovare a tinerilor prin programări, distribuirea instrumentelor, concursuri naționale și internaționale etc. Crearea cursurilor supra universitare în Conservator. Legătura vie între factorii de răspundere dintre care *să nu lipsească profesorul.* Iată condițiile creării unei perspective echilibrate în evoluția și valorificarea talentului în țara noastră.

Pregătirea regizorilor de operă

de PANAIT VICTOR COTTESCU

Pornind de la convingerea că dezvoltarea problemelor legate de formarea regizorilor de operă prezintă o importanță deosebită, cu atît mai mult cu cît acest domeniu nu este inclus în actualul profil al conservatoarelor, redacția publică studiul de față invitînd cu căldură pe cei interesați să participe la desfășurarea în continuare a discuției.

Concepția contemporană asupra interpretării în domeniul operei este din ce în ce mai bogat asimilată și mai fidel slujită de cîntăreții de operă prin conjugarea mijloacelor de interpretare proprii artei lor — cîntul vocal și jocul de scenă. Astfel ei dovedesc preocupare pentru pătrunderea cît mai profundă a rolurilor, pentru trăirea emoțională cît mai intensă, pentru transmiterea fără abateri a conținutului ideologic-dramatic-muzical al creației de operă.

Această stare de fapt îmbucurătoare se datorește astăzi creșterii capacității de cunoaștere, creșterii conștiinței artistico-sociale și tradiției de a transforma „meșteșugul" în măiestrie. De acest spirit sînt pătrunși toți acei cărora le revine sarcina de a pregăti, prezenta și interpreta un spectacol de operă, munca și strădaniile lor fiind impulsionate de avîntul nou, revoluționar, al artei muzicale.

Un factor important, determinant, în prezentarea „nouă" a spectacolului de operă, îl constituie bogăția și complexitatea mijloacelor de interpretare.

În alte epoci — după cum vom arăta mai departe, prin evocarea unor aspecte din evoluția istorică a spectacolului de operă — formele de interpretare ale acestui gen de spectacol, se limitau la cîteva scheme fixe care susțineau desfășurarea scenică a anumitor grupuri muzicale dominante, scheme prin a căror aplicare nu se putea asigura o varietate în interpretare, corespunzătoare creației.

La începuturile spectacolului de operă, orchestra (foarte redusă numeric) și dirijorul erau plasați în spatele scenei, pentru ca — potrivit principiului lui Iacopo Peri — poezia din libret să poată domina, orchestra fiind doar un fundal sonor, un fel de acompaniament de chitară, care crea o anumită atmosferă.

Nu trebuie uitat că în perioada de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și pînă la sfîrșitul secolului al XVII-lea, în majoritate — creațiile de operă (în afară de cele cu subiecte mitologice) erau alcătuite din scene alegorice, compuse cu ocazia unor evenimente importante din viața conducătorilor și a altor personalități politice ale epocii.

Istoria consemnează de pildă că în anul 1771 Mozart — pe atunci încă copil — a fost dus la Neapole pentru a compune o scenetă-operă-balet, cu ocazia căsătoriei prințului Ferdinand cu principesa de Modena.

În atari împrejurări, principiul lui Iacopo Peri era aplicat deoarece asigura bune condiții pentru ca textul acestor creații muzicale cu caracter festiv, omagial să fie bine auzit.

Mai tîrziu, cînd creația de operă a marcat o dezvoltare mai amplă, datorită introducerii basului cifrat (armonia) și unei tratări orchestrale mai complexe, orchestra și dirijorul au fost trecuți în fața scenei (la nivelul sălii). Dar, dirijorul a fost plasat cu spatele spre scenă și cu fața spre public (se înțelege, spectacolul de operă fiind la începuturile sale, destinat delectării claselor stăpînitoare, era de neconceput ca dirijorii să stea cu spatele la oficialitățile aflate în sală).

În spectacolele de operă organizate la teatrele de la curte, dirijorul activa fără controlul direct al acțiunii scenice. Cît privește pe cîntăreți, în sistemul de simplă „prezență pe scenă" (că nici pe departe nu se poate vorbi de interpretare scenică), ei nu erau preocupați de cunoașterea și aprofundarea relațiilor dintre personaje, de comunicarea directă dintre parteneri, sau de concordanța execuției ariilor cu atitudinea, gesturile și imaginea lor în scenă, ci doar aveau grijă să cînte „cu fața la public".

Au existat și o seamă de elemente de ordin tehnic-vocal, care împiedicau dezvoltarea concepției spectacolului de operă să se manifeste cu amploarea care-l va caracteriza mai tîrziu.

Din documentele artei decorative în spectacolul de operă din secolul al XVII-lea, se constată că, sub influența stilului baroc, decorurile erau construite pompos, dar pe scenă nu se găsea nici un fel de mobilă. Aceasta se datora concepției după care interpreții trebuiau să cînte stînd „numai în picioare" și „fără să se miște" — concepție care excludea atitudinea scenică, — mijloc firesc al exteriorizării trăirii interioare și concretizării situațiilor dramatice.

Corul, care este un element atît de important în desfășurarea muzicală dramatică a unui spectacol de operă, nu era utilizat ca participant în acțiune, ci numai ca *fundal decorativ* și *sonor*. Regulile impuneau cîntărețului solist ca, în tot timpul prezenței sale pe scenă, să se situeze înspre fața scenei, la oarecare depărtare de cor și să nu se adreseze niciodată direct acestuia, chiar dacă potrivit conținutului replicilor ar fi fost necesar.

Această concepție a dăinuit pînă foarte tîrziu și a fost preluată în începuturile creației de teatru muzical din țara noastră.

Compozitorul Laujon (1766 — deci, după 160 de ani de la apariţia embrionarului spectacol de operă), a lăsat interesante informaţii despre manifestările corului în spectacolele de operă, din timpul respectiv. „Corul venea pe scenă prin fund, în pas măsurat. Bărbaţii dintr-o parte, femeile din alta. La mijlocul scenei se întîlneau şi apoi coborau despărţindu-se unii de alţii, plasîndu-se în dreapta şi stînga de-a lungul culiselor şi cîntau, bărbaţii cu mîinile încrucişate pe piept, iar femeile ţinînd cîte un evantai în mînă, neavînd voie să facă nici o altă mişcare".

Reproducem mai jos, fragmente dintr-un pamflet datorit compozitorului Benedetto Marcello, scris în 1720, în care se prezintă în mod satiric orientarea şi nivelul de cultură al interpreţilor de operă, precum şi relaţiile de colaborare dintre aceştia şi compozitorii de operă ai vremii, — aspecte care intraseră în tradiţie de peste 100 de ani.

1. La repetiţiile de operă, compozitorul nu va comunica nici una din intenţiile sale cîntăreţilor, păstrînd convingerea că aceştia vor sacrifica toate intenţiile autorului în favoarea manierii lor de cînt.

2. Dacă compozitorul doreşte ca un personaj să scrie o scrisoare, în timpul desfăşurării acţiunii, trebuie să se găsească prilejul de a se aduce în scenă, în timpul necesar, o masă, un scaun şi o pană care, mai apoi, să dispară din scenă pentru a nu sili pe cîntăreţ să se preocupe şi de acest lucru, sustrăgîndu-şi atenţia.

3. Compozitorul va avea grijă să introducă balete de grădinăriţe în saloane şi balete de curteni şi curtence în pădure.

4. Dacă un cîntăreţ nu pronunţă bine cuvintele să nu i se atragă atenţia, pentru că o asemenea intervenţie l-ar putea supăra, determinîndu-l să saboteze libretul.

5. Rolurile principale de tirani vor fi încredinţate tenorilor castraţi, vocile grave fiind păstrate pentru grade mai mici.

(Cîntăreţii castraţi, despre care Jean Jacques Rousseau spunea că sînt cei mai respingători actori din lume, au năpădit teatrul de operă, în secolul al XVII-lea, în clipa în care Papa Clement al XII-lea a interzis femeilor să mai apară pe scenă). În legătură cu aluzia lui Benedetto Marcello, un critic danez Scheibe — contemporan cu acesta — în una din însemnările sale, vorbeşte cu mult umor despre un cîntăreţ castrat care interpreta cu gesturi feminine şi cu glas subţiat, pe Alexandru Machedon.

6. Cîntăreţul virtuoz nu va face niciodată vocalize pentru a nu ajunge în situaţia de a ataca jos o notă sau de a cînta în măsură, aceasta nefiind la modă.

7. Este recomandabil ca interpretul-cîntăreţ să nu ştie să scrie şi să citească, pentru ca nu cumva să pătrundă înţelesul cuvintelor pe care le cîntă.

8. Cîntăreţul va cînta cu gura puţin întredeschisă, cu dinţii strînşi pentru a nu se înţelege nici un cuvînt din textul cîntat.

9. În timp ce un cîntăreţ execută o arie, partenerul său nu se va preocupa de sentimentele acestuia, ci, surîzînd va saluta pe cunoscuţii din sală.

10. Dacă va interpreta pe un prizonier sau pe un sclav, cîntăreţul va trebui să apară în scenă bine îmbrăcat, împodobit cu bijuterii scumpe, purtînd coif şi spadă de aur, pentru a nu stîrni mila spectatorilor.

11. Dacă interpretul-cîntăreţ virtuoz se va bate în duel şi va fi rănit la una din mîini, el va continua să gesticuleze numai cu mîna rănită, iar înainte de a bea o cupă de otravă, va acţiona cupa în aşa fel ca toţi spectatorii să-şi dea seama că aceasta este goală.

În încercarea de a explica perpetuarea unor aspecte, ca acelea satirizate de Benedetto Marcello, în epoci în care creaţia de operă a înflorit prin lucrările lui Monteverdi, Haendel, Gluck, trebuie ţinut seama de o acţiune de educare, nu numai de la actor la spectator, ci şi de la spectator la actor, prin ceea ce spectatorul cere actorului. Ce cerea spectatorul aristocrat al secolelor XVII—XVIII actorului cîntăreţ? Mozart scria următoarele, sorei sale, după ce asistase la un spectacol de operă în Italia:

„Alfieri are o voce minunată, dar aproape n-am putut să-l ascult din cauza zgomotului din sală. În lojile teatrului, oameni avuţi şi femei necunoscute beau şi jucau cărţi şi nu se preocupau de spectacol decît atunci cînd se aproia executarea de către cîntăreaţă a unei cadenţe trilate. Atunci se întorceau cu toţii spre scenă, după care îşi reluau jocurile şi băutura lor..."

Conflict, orchestră, duete, terţete, cor, recitative, erau socotite elemente accesorii şi neglijabile, ale acestor cadenţe.

În astfel de condiţii în care celelalte elemente muzicale şi de asemenea cele dramatice erau ignorate, opera se reducea la o tehnică pur vocală. Această dezvoltare unilaterală a actorului de operă a atras apariţia vedetismului, mentalitate dăunătoare prin impunerea, de către cîntăreţ, a punctului lui de vedere, deseori neartistic.

Lupta pentru realizarea spectacolelor de operă prin metode de interpretare care să asigure punerea în valoare a conflictului aşa cum se reflectă în imaginea muzicală — adică lupta pentru realizarea acordului dintre imaginea muzicală şi cea scenică, lupta pentru crearea unui raport just între formă şi conţinut în spectacolul de operă, a fost deschisă de către cîţiva mari compozitori, care au sesizat primejdia imposibilităţii de a transmite spectatorilor prin mijloacele vechi conţinutul nou de idei al creaţiilor lor.

Gluck şi Mozart şi-au spus primii cuvîntul în acest sens. Mai tîrziu, Wagner a scris studii de orientare asupra modului cum trebuie interpretate dramele sale muzicale, condamnînd toate manifestările scenice exterioare conţinutului muzical. De asemenea Ceaikovski a lăsat o seamă de însemnări lămuritoare asupra operelor sale.

Puccini, prin ample indicaţii în partiturile sale, îndeamnă implicit pe cîntăreţ să se preocupe de rezolvarea problemelor scenice, în directă legătură cu rezolvarea problemelor de cînt.

Lupta pentru crearea unei noi interpretări de operă, în sensul realizării pe scenă a acelei imagini complexe de viaţă, care a determinat însăşi creaţia muzicală, a fost sprijinită şi de marii dirijori care au înţeles că opera este o artă capabilă să

transmită un conținut bogat de sentimente, conflicte și idei. Mahler și Toscanini sînt dintre aceia care au avut meritul de a fi pregătit și regizoral pe marii cîntăreți și au insuflat artistului de operă o puternică conștiință artistică și responsabilitate etică față de arta sa.

Gluck și Mozart în concepțiile și inițiativele lor au întîmpinat marile obstacole ale edictelor feudale, iar, mai tîrziu, condițiile caracteristice societății burgheze au frînat de asemenea concepțiile înaintate asupra spectacolului de operă. O dată cu apariția teatrelor de operă cu public — aspect pozitiv deoarece astfel muzica putea fi răspîndită în mase — apare din umbră un nou element nociv: impresarul, om interesat, mercantil, care, din dorința de cîștiguri mari, sacrifică corul, baletul și orchestra, transformînd spectacolul de operă în simplu pretext pentru valorificarea calităților vocale ale unor mari cîntăreți.

Dacă altă dată, spectatorul aristocrat a determinat apariția *„vedetismului"*, în secolul XIX concepția burgheză poartă vina oficializării lui. Care era atitudinea „vedetei" față de spectacolul de operă? Fără a intenționa să umbrim gloria celebrei cîntărețe de la sfîrșitul secolului trecut, Adelina Patti, vom apela la cîteva amănunte, din viața sa artistică, semnificative pentru ceea ce am afirmat mai sus. Marea cîntăreață trimitea uneori la repetiții pe soțul său, pentru a se pune de acord cu șeful de orchestră în privința tempilor. Se pare că celelalte probleme ale spectacolului nu o interesau, succesul fiindu-i asigurat prin strălucirea glasului și a interpretării vocale. Gheorghe Stephănescu — care a dirijat două spectacole cu Adelina Patti la București — confirmă acest lucru, mărturisind că s-a pus de acord cu marea cîntăreață, în privința tempilor, numai prin discuții, că a comunicat celorlalți interpreți care sînt dorințele „divei" și că nu i-a auzit glasul decît în seara premierei (Scrisori — 1.I.1916).

O importantă luptă pentru promovarea noului, în interpretarea de operă, a fost determinată și de spiritul mișcărilor de eliberare națională și socială a popoarelor din Europa, în secolul al XIX-lea, ce corespundea cu perioada de ascensiune a unei burghezii progresiste. De aici decurge și un conținut nou, revoluționar, al creației de operă care implica găsirea de noi mijloace de interpretare, apte de a transmite acest conținut. În locul alegoriilor de curte și în locul subiectelor mitologice, începînd cu Beethoven și Rossini și continuînd cu Weber, Glinka, Dargomîjski, Erkel, Moniusko, Verdi, Smetana — reprezentanți ai școlilor naționale — pe scenă apare în centrul acțiunilor omul simplu, din popor, cu întreaga sa dramă și întregul său eroism în lupta cu forțele împilatoare. (Leonora, Florestan, Wilhelm Tell, Figaro, Max, Ivan Susanin, Natașa, Bank-Ban, Halka, Azucena, Mașenka, Janek). Se exprimă în operele acestora, printr-un limbaj muzical dramatic nou, înrîurit mai adesea de melosul popular accesibil maselor, sentimentele și aspirațiile colectivității, iar desfășurarea acțiunilor eroilor se cerea rezolvată prin noi forme de interpretare care să transmită viu, activ, mesajul muzicii. Am spune că de același spirit — desigur la un stadiu artistic mai rudimentar — au fost însuflețite și primele lucrări de teatru muzical (operete sau vodeviluri), din țara noastră, ale lui Flechtenmacher, Harfner, Ciprian Porumbescu, Caudella, pe texte de Alecsandri, Millo, Negruzzi, Bengescu, care reflectau actualitatea revoluționară a epocii.

În Rusia secolului trecut, creația de operă, dezvoltîndu-se, ca și celelalte arte, pe linia ideologiei avansate a criticilor revoluționari democrați (Belinski, Cernîșevski, Dobroliubov, Herzen — care definiseră funcția socială a artei), aducea pe scenă, ca element principal al conflictului, poporul, masele.

Astfel, în drama populară muzicală „Boris Godunov" de Mussorgski, în fond conflictul se petrece între două personaje: poporul și țarul. Pentru rezolvarea acestui conflict au fost necesare mijloace de interpretare noi, eliberate complet de canoanele „clasice" și de estetica burgheză. Ar fi fost ridicol ca de pildă tabloul răscoalei din această operă să fie realizat prin sistemul de interpretare al corului static cu eventaie în mînă, legiferat în 1714, sau numai ca un divertisment muzical izolat de acțiune.

Pentru comunicarea realităților istorice reflectate în operă s-a făcut tot mai necesară adaptarea și dezvoltarea unor concepții noi de interpretare care să îmbine organic măiestria cîntului cu un joc de scenă corespunzător cu esența dramatică a muzicii și cu caracterul ei realist. Această problemă a raportului just dintre imaginea scenică și cea muzicală tinde să-și găsească rezolvarea deplină în contemporaneitatea noastră, prin concepția științifică ce orientează interpretarea în domeniul operei.

Vorbind despre modul de interpretare din trecut am caracterizat aceste spectacole drept „Concerte în costume". Lipsa de comunicare între interpreți, sacrificarea situațiilor în scopul izolării în scenă a unor cîntăreți, încărcătura, pompozitatea montărilor care înăbușeau conținutul de idei al operei, au fost înlocuite cu un nou mod de interpretare. A fost combătută și înlăturată acea tendință a cîntăreților de a se izola de acțiunea scenică, tendință care a avut unele justificări în condițiile de început ale spectacolului de operă, dar astăzi nu putea decît să frîneze opera în drumul ei de dezvoltare firească. S-a trecut la formarea artistului nou de operă prin îndrumarea și stimularea tuturor însușirilor sale interpretative, atît vocale cît și actoricești. „Care" și „cîte" sînt aceste însușiri care trebuie stimulate și perfecționate? La o întrebare pusă de o elevă de liceu lui Stanislavski — ce trebuie să posede un aspirant actor?, Stanislavski a răspuns: „În primul rînd, *talent*, adică acea combinație de însușiri de creație îmbinate cu voința creatoare. Iar însușirile de creație sînt multe: spirit de observație, memorie afectivă, temperament, fantezie creatoare, gust, capacitatea de a se transpune în alt personaj, simțul ritmului interior și exterior, muzicalitate, sinceritate, stăpînire de sine, prezență de spirit, fizic scenic etc. etc...." Și încă mai ce? a întrebat eleva? „Mai trebuie *să muncești toată viața* să-ți dezvolți necontenit mintea, să te perfecționezi din punct de vedere moral, să nu te lași niciodată pradă disperării, nici să te înfumurezi, dar mai ales să-ți iubești arta ta cu toată puterea de

dăruire şi într-un chip cu totul dezinteresat. Una din condiţiile esenţiale în formarea noului solist-interpret este a-l determina să se cunoască bine pe el însuşi. De ce este necesară în procesul de creaţie interpretativă această *autocunoaştere* ? Artistul de teatru sau de operă se deosebeşte printr-un anumit specific de ceilalţi creatori de artă — pictor, scriitori, poeţi etc. Dacă pictorul, scriitorul etc., pentru a-şi exprima arta utilizează mijloace dinafară (pictorul lucrează pe o pînză efectuînd o anumită îmbinare de culori, scriitorul îşi cristalizează gîndurile prin cuvinte scrise pe hîrtie, sculptorul modelează sau cioplește un material în afară de el), în schimb, artistul de operă este acela care-şi modelează propriul său material, utilizîndu-se pe el însuşi, ca material psihic şi fizic, în creaţie.

Artistul de teatru sau operă este, în acelaşi timp, şi modelator şi materialul de modelat. Şi, după cum un pictor trebuie să cunoască culorile pe care le combină, sau un sculptor materialele pe care le modelează, tot astfel cîntăreţul de operă trebuie să-şi cunoască bine propriile sale însuşiri — vocale şi actoriceşti — pe care le va activa în creaţie.

Se cere noului interpret de operă să depăşească preocuparea pentru o înaltă tehnică „în sine" şi să considere tehnica avansată doar ca un mijloc pentru rezolvarea problemelor vocale în slujba interpretării înaltelor idei şi sentimente din conţinutul creaţiei. Un artist de operă, pentru a-şi putea desăvîrşi îndatoririle sale faţă de conţinutul dramatico-muzical căruia îi serveşte, trebuie să întrunească, în mod perfect, trei arte : *arta muzicii, arta valorificării cuvîntului şi arta jocului de scenă.* Aceste trei arte deosebite între ele trebuie să se contopească într-un tot organic şi să fie activate spre un singur ţel : crearea pe scenă a unei vieţi pline de emoţii şi înţeles.

Partea cea mai importantă, de care trebuie să se ţină seama într-un spectacol de operă, îl constituie conţinutul muzical. Interpretul de operă trebuie să pornească în creaţia sa de la cunoaşterea şi adîncirea acestui conţinut de care acţiunea scenică nu trebuie să se înstrăineze niciodată. Interpretul de operă trebuie să ştie să asculte muzica pe care o interpretează, să-i capteze semnificaţia, să-i deducă acţiunea corespunzătoare, să exprime prin cînt şi prin manifestări plastice viaţa specifică despre care vorbesc sunetele muzicale.

La baza construirii juste a unui spectacol de operă trebuie să stea adîncirea dramaturgiei muzicale, pentru crearea concordanţei dintre imaginea muzicală şi cea scenică. Fiecare operă are un libret din care se ia cunoştinţă de elementele, direcţia şi specificul conflictului. Dar rezolvarea conflictului trebuie obţinută potrivit tensiunii cu care conflictul este conţinut în muzică.

Atmosfera unei scene trebuie dedusă din muzică. Ritmul unei scene este determinat de muzică. De asemenea plasarea în scenă şi relaţiile dintre personaje sînt indicate de construcţia muzicală. De pildă, în terţetul din tabloul al II-lea al operei „Trubadurul", la un moment dat două personaje — Leonora şi Manrico — se exprimă muzical la unison, iar cel de-al treilea personaj — Contele de Luna — îşi are o partitură aparte. Acesta este un exemplu de felul cum muzica explicitează, pentru regizor şi interpret, relaţiile dintre personaje. În valorificarea realistă a atitudinii şi mişcării maselor pe scenă, trebuie pornit, de asemenea, de la tratarea lor muzicală. Astfel, în rezolvarea scenei răscoalei din opera „Boris Godunov" sau a chermezei din opera „Faust", sau a pieţii din opera „Boema", sau a bătăii din opera „Maeştrii cîntăreţi" şi, în general, a oricărei mari scene de ansamblu, trebuie urmărit sensul de ansamblu scenic pe care îl sugerează însăşi partitura muzicală. Numai astfel se poate asigura fidelitatea desfăşurării mişcării de masă faţă de imaginea muzicală.

Aş vrea să mai arăt că urmărirea atentă a imaginii muzicale poate, uneori, rezolva în mod just atitudinea unui interpret faţă de un personaj pe care spectatorul nu-l cunoaşte încă. De pildă, în opera „Hänsel şi Grettel" de Humperdinck, în actul I cei doi copii vorbesc despre mama lor. De unde vom deduce că personajele din scenă iau atitudine justă faţă de personajul despre care vorbesc şi care încă nu a apărut în scenă ? În momentul respectiv, apariţia în orchestră a unui acord de septimă micşorată trezeşte pentru interpret imaginea severităţii personajului despre care se vorbeşte. Ceea ce va face ca în această scenă copiii să vorbească despre mama lor cu o oarecare teamă. Se poate dovedi mai departe că într-un spectacol de operă nu numai ritmul, atmosfera, sensul de viaţă sînt determinate de conţinutul muzical, ci chiar şi plasamentul şi volumul decorului (ca elemente necesare pentru a susţine masele corale de pe scenă în sensul funcţional al decorului, cît şi al plantaţiei lui). De exemplu un pictor scenograf propunea, ca noutate, modificarea mansardei din actul I al operei „Boema", prin îngustarea ei şi adăugirea într-o parte sau alta a unui mic culoar care să prilejuiască ca toate personajele care vor intra în această mansardă să fie văzute mai devreme decît este indicat. Interesant şi nou, dar necorespunzător concepţiei muzicale a lui Puccini, care nu introduce în scenă personajele printr-un material tematic pregătitor, ci doreşte ca fiecare personaj să intre în scenă prin surprindere, schimbînd astfel brusc atmosfera. Scenografia în operă, ca unul din elementele ce participă esenţial la crearea imaginii muzicale, va trebui să facă obiectul unei serioase dezbateri.

În teatru, ritmul interpretării şi atmosfera dramatică sînt stabilite de concepţia regizorală. De pildă, monologul lui Hamlet „a fi sau a nu fi" poate fi exprimat în teatru pe o durată variabilă de la un interpret la altul. În operă, chiar cea mai desăvîrşită interpretare va trebui să realizeze acest monolog în limitele de timp indicate de compozitor. Interpretarea textului dramatic este fixată din toate punctele de vedere de construcţia muzicală ale cărei graniţe orientează pe dirijor, cîntăreţ, regizor şi chiar — uneori, aşa cum am arătat — pe pictorul scenograf.

Aceste limite avînd un caracter permanent, în ce mai poate consta „noul" în interpretarea de operă ?

Mai întîi, nu trebuie uitat că spectacolul de operă este un rezultat al muncii colective.

Cîntăreţul nu mai poate fi sclavul unor concepţii de realizare scenică individuală, în afara conţinutului

dramatic muzical al partiturii. Tot astfel şi ceilalţi factori ai interpretării dramatice. Toţi membrii colectivului, într-o strînsă colaborare, trebuie să se concentreze pentru obţinerea unei depline unităţi de gîndire interpretativă.

Deoarece limbajul muzical în care se exprimă interpreţii pe scenă trebuie să fie capabil de a transmite clar conţinutul de sentimente şi idei al dramei muzicale, e necesară o bună dicţiune a cîntăreţilor. Sunetul „frumos în sine" e inoperant, limbajul sonor trebuie să fie cît mai expresiv, cît mai cuprinzător. În ce priveşte ariile — care în vechile interpretări constituiau momente de rupere din conflict a personajului şi de satisfacţie „pentru cîntăreţ" — trebuie astăzi privite funcţional ca puncte nodale în desfăşurarea conflictului, prin care pot fi subliniate caracterele personajelor şi atitudinea lor în contextul dramatic, ceea ce contribuie la definirea psihologică şi ideologică a acţiunii.

La un prim contact cu grupul englezilor din opera „Lakmé" de Delibes, de pildă, spectatorul e înclinat de a-l considera şi pe Gerald ca pe un impilator colonialist. Dar aria „Fantezie, amăgiri divine" îl situează dintr-o dată pe erou pe un alt plan desprinzîndu-l de grupul colonialist. Astfel aria devine călăuzitoare pentru înţelegerea dezvoltării în conflict a acestui personaj.

Numeroase elemente din opera Othello contribuie la justificarea acţiunilor personajului Iago, dar esenţa caracterului său este exprimată în „Credo". Poziţia lui Boris faţă de mediul înconjurător se defineşte prin marele său monolog. Mimi şi Rodolfo se prezintă unul altuia prin cîte o arie ş.a.m.d. Deci, important este să înţelegem că aria de operă nu e un scop în sine ci un mijloc complex de interpretare dramatică, o importantă verigă în lămurirea conflictului.

În vechile interpretări de operă, unii cîntăreţi, care ignorau necesitatea adîncirii şi reflectării materialului muzical, luau drumul cel mai uşor, resemnîndu-se a cînta unilateral (să zicem convenţional „trist" sau „vesel"), incapabili de a transmite o emoţie diferenţiată, specifică unei situaţii sau caracterului psihologic al personajelor. Luînd exemplu sentimentul de bucurie şi aruncînd o privire sumară asupra cîtorva personaje din diferite opere care la un moment dat sînt cuprinse de un sentiment, vom constata că una este bucuria Olgăi din opera „Evgheni Oneghin" — tînără, şi iubită de fermecătorul ei logodnic, alta este bucuria încercată de Carmen la auzirea cîntecului lui José care se apropie (din care deduce că a avut o nouă victorie), alta este, în sfîrşit, bucuria Violettei, pe patul de moarte, la revederea lui Alfred.

Tragem concluzia că în interpretarea contemporană exprimarea sentimentelor trebuie să fie totdeauna corectă, adică particularizată, să aibă putere de caracterizare şi bogăţie de nuanţe psihologice.

Înfinita gamă a conţinutului emoţional trebuie să fie valorificată cu varietate şi în mod adecvat. Desigur aceasta presupune o amplă dezvoltare a mijloacelor de expresie ale artistului.

În spectacolul contemporan de operă, grija permanentă fiind înfăţişarea realistă, toţi cei chemaţi să făurească acest spectacol (solişti, cor, balet, figuranţi), trebuie să posede, în cel mai înalt grad, arta „de a trăi pe scenă, în atmosfera conţinutului muzical", arta de a comunica cu partenerul şi neuitînd niciodată forţa generalizatoare a muzicii, capacitatea acestei arte de a oglindi viaţa spiritului uman.

Cîntăreţul de operă, care prin jocul şi interpretarea sa muzicală nu va exprima complex viaţa lăuntrică a personajului pe care-l interpretează, va rămîne un simplu rutinier sau cel mult un virtuoz tehnician vocal. Nu avem nevoie de maşini de cîntat. Meşteşugul în artă e doar o treaptă către realizarea măiestriei artistice.

★

Se pune în momentul de faţă o problemă foarte importantă, aceea a consolidării şi dezvoltării şcolii romîneşti de regie, ale cărei baze au fost puse o dată cu înfiinţarea claselor de regie şi cu reorganizarea claselor de operă din conservatoarele noastre, potrivit reformei învăţămîntului superior artistic.

În trecutul mai îndepărtat, cît şi în perioada dintre cele două războaie mondiale, catedra de regie de operă n-a existat în conservatoarele noastre, iar regia spectacolelor celor două teatre de operă din acea vreme (Bucureşti şi Cluj) era semnată, în majoritate, de regizori aduşi de peste hotare (Markowski, Haas, Zaleski, Meisaner). Dintre puţinii noştri regizori de operă, Constantin Pavel, Josè Arati, George Ilinski, au avut deosebite merite, dar ei s-au mărginit la îndrumări empirice, aplicînd, în spectacolele lor, concepţiile pe care le-au deprins în spectacolele în care cîntaseră (toţi aceştia trei au fost iniţial cîntăreţi).

Sub impulsul măreţelor transformări în toate domeniile artistice din ţara noastră a luat un deosebit avînt şi spectacolul de operă. Concepţia şi metoda regizorală pe tărîmul operei s-au dezvoltat pe solide baze realiste, contribuind astfel la ridicarea acestei arte interpretative atît în repertoriul clasic cît şi în cel contemporan. În afară de realizarea operei „Oedip" de Enescu (T.O.B. regizor Jean Rînzescu) a cărei valoare rezigorală, pe lîngă cea a interpretării muzicale propriu-zise, a fost apreciată elogios şi peste hotare, menţionăm aportul preţios al regizorilor, deopotrivă cei din noile generaţii, la valorificarea creaţiei romîneşti de operă ce a luat un mare avînt în ultimii ani. Citäm „Trandafirii Doftanei" de Norbert Petri (la Teatrul muzical din Braşov, regizor Hero Lupescu), „Fata cu garoafe" de Gh. Dumitrescu (la T.O.B. şi Opera din Timişoara — regizor Jean Rînzescu şi la Opera din Iaşi — regizor George Zaharescu), „Motanul încălţat" de Cornel Trăilescu (la T.O.B. regizor Hero Lupescu), „Răscoala" de Gh. Dumitrescu (la T.O.B. — regizor Eugen Gropşeanu), „Pădurea vulturilor" de Tudor Jarda (la Opera romînă din Cluj — regizor Ilie Balea) etc.

Şcoala romînească de regie de operă, aprofundînd problemele ei specifice, lărgindu-şi documentarea şi promovînd diverse viziuni şi metode de lucru regizorale, urmăreşte să-şi contureze, în cadrul principiilor generale ale interpretării realiste, contemporane, un profil propriu. Condiţiile de care se bucură astăzi spectacolul de operă şi învăţămîntul artistic din Patria noastră, întăresc premisele înfăptuirii acestui deziderat.

Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical

de ***GHEORGHE FIRCA***

Privită sub raportul unei laturi esențiale a obiectului său și anume aceea a limbajului muzical, muzicologia contemporană ne apare deosebit de complexă. Asistăm, mai întîi, la pătrunderea în orbita cercetării muzicologice a unor epoci îndepărtate ca și a unor muzici diferite de cea europeană. De aici deosebirea fundamentală față de muzicologia „clasică" cît și mulțimea implicită a tendințelor. Apoi, metodele de investigare a limbajului muzical mai vechi sau mai recent, au suferit o considerabilă transformare. În ce măsură corespund aceste metode unui spirit contemporan, nivelului gîndirii științifice actuale dar mai ales realității concrete pe care o reprezintă muzica zilelor noastre, rămîne încă o problemă deschisă. Implicațiile estetice ale problemei sînt încă mai vaste, judecarea fenomenului muzical din punctul de vedere al unei concepții înaintate venind să confirme sau să infirme valabilitatea unuia sau altuia dintre elementele vocabularului contemporan. Dar aceasta ar necesita ea însăși o discuție aprofundată. Pentru a ne face o idee de ceea ce a însemnat lărgirea orizontului de fenomene avute azi în vedere de către muzicologie, este necesar să deslușim în mișcarea muzicală occidentală, și a școlilor naționale contribuția, pe de o parte, la redescoperirea vechilor maeștri, iar pe de alta, la îndreptarea interesului asupra valorilor cîntecului popular. Și aceasta, încă în plin romantism. Marea muzică germană trăia prin Wagner apogeul tonalității, cu consecințele acesteia împinse pînă tîrziu, în anii 20—30 ai secolului nostru ; astfel gustul vag al lui Brahms sau Bruckner pentru culoarea modală rămîne izolat, iar caracterul net modal al unei importante părți din muzica lisztiană a influențat doar pe unii dintre compozitori aparținînd școlilor naționale. În acest timp Franța, care de la Rameau încoace nu dăduse mari compozitori dezvoltători ai major-minorului asemeni Germaniei — Berlioz conținînd poate tot atîtea elemente modale ca și Liszt, iar Franck fiind aderent la același spirit al îmbogățirii tonalității cu sistemele arhaice — își face o profesiune de credință în a dezvolta tradițiile sale modale. (Să ne amintim, de asemeni, că în reacția artistică a lui Debussy față de Wagner și wagnerism, ethosul modal al muzicii sale a jucat un rol primordial).

La începutul secolului al XIX-lea, Alexandre Choron se specializa în studiul maeștrilor italieni iar „Societatea de Muzică vocală, religioasă și clasică", înființată în 1843, susține concerte cu creații de Palestrina, Scarlatti, Gesualdo, Josquin, Lassus, Victoria, Bach. Cel care a beneficiat din plin de primele investigații și de acest climat a fost Fétis. Autor al lucrării „Classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux", unul din inițiatorii muzicologiei comparate, Fétis a fost primul care, prin al său „ordre omnitonique", a atacat tonalitatea clasică [1]).

Școala Niedermeyer continuă în oarecare măsură tendința de consolidare a spiritului modal : Charles Bordes (1863—1909) lansează ideea doctrinară a reînnoirii creației franceze prin cultul maeștrilor trecutului, iar cu concursul lui Alexandre Guilmant și a lui Vincent d'Indy fondează în 1896 Schola Cantorum. Deși orientarea imprimată mai tîrziu de către Vincent

[1]) W. Gurlitt : Fr. J. Fétis und seine Rolle in der Geschichte der Musikwissenschaft (Société internationale de Musicologie, Premier Congrès, Liège, 1930) ; Émil Haraszti : *Fétis, fondateur de la musicologie comparée*, Acta musicologica, 1932.

d'Indy acestei din urmă instituții de învățămînt a dezvăluit serioase limite, ancorarea dogmatică în preceptele tonalității clasice, Schola Cantorum a constituit totuși un focar de răspîndire a interesului și respectului pentru muzica Evului Mediu și a Renașterii.

Dar firele se întind și mai departe în profunzimile istoriei.

Un contemporan cu Choron, Dom Prosper Guéranger, abate al benedictinilor din Solesmes (1805—1875) viza restaurarea cîntului gregorian. La Solesmes, se crează astfel o școală remarcabilă, printre ai cărei reprezentanți se număra mai tîrziu Dom Pothier [2]) și Dom Mocquereau [3]). Preocupările în direcția publicării monumentelor gregoriene, a descifrării semiografiei, a interpretării modurilor și ritmului se intensifică datorită unei pleiade de cercetători : Cabrol, Leclerc, Dom Malherbe, Dom Jeannin, Amédée Gastoué, A. Auda.

Paralel cu cîntul gregorian, Occidentul a început să acorde locul cuvenit muzicii bizantine, conștient fiind de aportul artistic și teoretic al acesteia în dezvoltarea culturii muzicale europene. Tot occidentalii, printre care savanți acreditați prin studiile lor gregoriene, ca Amédée Gastoué, sau un reprezentant al muzicologiei clasice, ca Hugo Riemann [4]) sînt acei care deschid drumuri noi și în această direcție. Mișcarea ia apoi amploare : J. W. Thillyard, Carsten Hoëg, Egon Wellesz[5]), Pitra, Strunk, Dom Lorenzo Tardo etc. J. B. Thibant lucrează la Petersburg, Verdeil-Palikarova informează asupra muzicii bizantine la bulgari și la ruși, iar M. Paranikas publică la Leipzig în 1871, împreună cu W. Christ „Anthologia graeca carminum Christianorum". Dintre contribuțiile orientale aceea a lui I. D. Petrescu este de notorietate mondială [6]). Particularitatea concepției sale constă în strînsa legătură pe care o pretinde interpretării teoretice cu practica încă vie a cîntului bizantin, ceea ce înlătură erorile unei exclusive optici de cabinet. Punctul de vedere original asupra structurii modale bizantine — rod al unei munci de decenii — se va impune fără îndoială odată cu apariția îndelung așteptatei sale lucrări : „Studii de paleografie muzicală bizantină".

Adevărata ofensivă de reconsiderare de pe baze noi a trecutului ca și de pătrundere în noile lumi sonore se produce însă la începutul acestui veac. Muzicologia unor țări cu o veche tradiție regretă parcă opacitatea secolului al XVIII-lea, și chiar pe aceea a unor epoci mai apropiate nouă, străduindu-se în același timp să înțeleagă alte moduri posibile de gîndire muzicală decît cea europeană. Este adevărat că teama în fața necunoscutului și nostalgia echilibrului a ceea ce constituia esența muzicii noastre clasice, îl mai încearcă pe muzicianul acestor ani : „Privind (...) lucrurile mai de aproape, lărgirea sensibilității noastre ne îngrijorează tot atît pe cît ne bucură. În primul rînd, căutarea și înțelegerea stilurilor de aiurea constituie un semn de criză care vestește pieirea aceluia care ne e propriu" [7]) — spune Constantin Brăiloiu.

O nouă și strălucită generație de muzicologi scrutează toate orizonturile de la Antichitatea orientală și clasică pînă în veacul al XVIII-lea : Maurice Emmanuel, *Armand Machabey, Roland Manuel, Jacques Chailley* [8]), în Franța, *Guido Adler,* H. J. Moser, Johannes Wolff, *H. Besseler,* Walter Wiora, F. Blume, W. Boeticher în Germania, *Alfred Einstein* și Wili Apel în Statele Unite, Charles van den Borren în Belgia, Nino Pirrotta în Italia.

Culegerile de folclor ale lui Béla Bartók făcute după criterii științifice și studiile de serioasă învestigare și sistematică explicare a fenomenului folcloric datorate lui Constantin Brăiloiu au deschis o nouă eră, cu consecințe adînci nu numai pentru știința folclorului ci pentru întreaga muzicologie. Muzica extra-europeană și fazele de început ale artei sonore au atras asupra lor atenția școlii berlineze, în care figurează numele de prestigiu ale lui Carl Stumpf, von Hornbostel, Curt Sachs.

Se deschide astfel din toate aceste direcții orizontul unei lumi ce impunea revizuirea fundamentală a concepțiilor noastre : „Din lipsă de informație — arată Constantin Brăiloiu — unii pot încă să declare polifonia o invenție a Europei occidentale, atîta timp cît în Europa însăși (Grecia, Jugoslavia, Rusia, Țările baltice, Portugalia etc.) — fără a mai socoti Africa neagră și Polinezia — numeroase forme de muzică la mai multe voci aduc acestei afirmații o desmințire formală" [9]).

Constatăm că amintita generație de muzicologi se afla și se află încă sub semnul unei mentalități și atitudini înnoitoare. Denunțarea rigidităților scolastice pare să se impună pînă și în recent apăruta „Histoire de la musique" sous la direction de Roland Manuel : „Se poate citi în marele dicționar universal al secolului

[2]) Autorul lucrării : Mélodies grégoriennes (1880).

[3]) Autor, printre altele, al lucrării „Le nombre musical grégorien ou rithmique grégorienne" (1907) și al importantei Paléographie musicale, conținînd monumentele cîntului gregorian (1889).

[4]) Hugo Riemann: Die byzantinische Notenschrift, Leipzig, 1909.

[5]) Egon Wellesz : A history of byzantine music and hymnography, Oxford, Clarendon Press, 1949.

[6]) Cea mai importantă dintre lucrările sale publicate : Les idiomèles et le canon de l'office de Noël, d'après les manuscrits grecs des XI-e, XII et XIII siècles prefațată de Amédée Gastoué și recenzată de Tillyard în Byzantinische Zeitschrift, XXXVII, 1937, p. 135, se înscrie printre exemplarele de frunte ale aparatului bibliografic bizantinologic.

[7]) Constantin Brăiloiu : Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales. Université Radiophonique Internationale, Paris, 13 mars 1954.

[8]) Cartea sa Histoire musicale du Moyen Age (P.U.F. 1950) vădește o remarcabilă capacitate sintetică, concretizînd cunoștințele acumulate cu privire la o pînă nu de mult necunoscută epocă.

[9]) Constantin Brăiloiu : „L'Ethnomusicologie" Étude interne, în Précis de musicologie, P.U.F. 1958, pag. 50—51.

XX, arată prefaţa [10]), la articolul Guillaume de Machaut : „Compoziţiile sale muzicale, al căror interes este pur istoric, abundă în „greşeli de armonie". Judecata prezintă ea însăşi un „interes istoric"... Félix Clement, cel care a emis-o în 1872, a fost un muzicograf de formaţie serioasă şi unul dintre fondatorii Şcolii Niedermeyer. Este caraghios să-l vezi relevînd „greşeli în armonie" în muzica unei epoci în care noţiunea însăşi de armonie este de neconceput, la cel mai mare polifonist al secolului XIV — acelaşi Machaut căruia astăzi îi atribuim meritul de a fi fost primul care a avut presentimentul acordului în intermitenţele contrapunctului".

Anumite idei se impun însă fără echivoc, axiomatic. Astfel limbajul unei epoci este imposibil a fi înţeles şi interpretat şi de aci înainte integral prin limbajul altei epoci, între epoci existînd puncte ce denotă continuitatea, de multe ori izbitoare analogii, dar nici odată identitate [11]) ! Elucidarea acestui adevăr merge mînă în mînă cu acceptarea faptului că alte lumi sonore, ca acelea ale orientului sau chiar ale folclorului european, se supun, de milenii, unei legităţi deosebite privind consonanţa, sistemul de împărţire al octavei, organizarea modală, structura ritmică, felul de emitere a sunetului. Situarea polară în scara evoluţiei a epocii medievale sau a Renaşterii şi a epocii contemporane a făcut să se insiste în mod frecvent *asupra analogiilor* de limbaj : între liniarism şi polifonia neerlandeză, între cromatismul actual şi stilul lui Gesualdo, între ritmica post weberniană şi fărămiţarea şi totodată subtila organizare ritmică din Ars nova. „Cei ce cercetează etape similare de evoluţie — spune Willi Apel referindu-se la un moment anterior — cred să descopere o atmosferă identică între a doua jumătate a lui Trecento şi sfîrşitul secolului al XIX-lea. În ochii lor, Guillaume de Machault şi Debussy joacă acelaşi rol".[12]) Aportul compozitorilor înşişi în acest proces de explicare prin prezent a trecutului, de căutare a celui mai vechi argument pentru noile intenţii, este demn de luat în seamă : un Webern îşi susţine dizertaţia de doctorat în muzicologie studiindu-l pe Heinrich Isaac („Choralis Constantinus"), un Strawinski aduce prin al său „Monumentum pro Gesualdo" omagiul marelui madrigalist veneţian şi declară, în anul 1954, că preocupările sale sînt „Guillaume de Machaut, Heinrich Isaac, Dufay, Perotinus şi Webern...". Cazurile s-ar putea înmulţi.

Dacă urmările unei atari lărgiri în spaţiu şi timp a orizontului muzical sînt observabile în noua înfăţişare dată ciclului istoric, încercarea de prezentare a evoluţiei limbajului se impune la rîndu-i: Armand Machabey în a sa „Genèse de la tonalité musicale clasique des origines au XV-e siècle [13]) şi Jacques Chailley în „Formation et transformation du langage musicale[14]). Cu o pondere în sectorul mai special al modurilor se înscriu : A. Auda „Les gammes musicales, Essai historique sur les modes et les tons [15])" şi Chailley : „L'Imbroglio des modes [16]).

Pentru a se trece din faza unei discipline cu caracter preponderent istoric în aceea a unei sistematici a limbajului nu au fost necesare numai atitudinea protestatară faţă de sistemul clasic, constatarea deosebirilor dintre două faze încadrate în fond în lanţul aceleiaşi evoluţii. Se impunea găsirea în permanenţă a criteriilor de explicare a unor fenomene îndeajuns de îndepărtate. Un pas s-a făcut prin constatarea că sistemele muzicale au o viaţă proprie, ce trebuie privită în dinamica ei şi nu în reprezentarea schemală, înrîurită mai mult sau mai puţin de teoria muzicală a unui moment dat. Astfel, George Breazul arată cu dreptate că în orînduirea pentatonicelor anhemitonice (şi nu numai a acestora, principiile fiind determinante pentru întregul sistem modal şi mai ales pentru structura lui internă n.n.) : „pe lîngă înălţime, trebuiesc aflate şi întrebuinţate şi alte determinative sau alte criterii de sistematizare, cum ar fi, de pildă, mersul ascendent sau descendent al liniei melodice, în general sau în parte, anumite elemente melodice caracteristice, formule melodice, funcţii expresive pe care şi le precizează în complexul mişcărilor melodice anumite intervale (ca terţa mică descendentă sau secunda mare ascendentă) şi chiar note (ca finalis sau ca emmeles, subfinalis) ş.a."[17]).

Este un deziderat, un adevăr întrezărit dar încă neîmplinit prin studii monografice ample şi de substanţă. Printre puţinii din cei care şi-au dat seama de necesitatea studierii măcar a unuia din elementele care configurează procesul intim al existenţei modalului a fost Armand Machabey în „Histoire et evolution des formules musicales du I-er au XV-e siècle de l'ère chrétienne" [18]). Dar şi acele elemente odată studiate, nu îşi aduc suficient contribuţia la lămurirea unor probleme privind evoluţia sistemelor muzicale, pentru a da, de pildă, răspuns cert la întrebarea dacă sistemele au urmat obligatoriu în succesiunea lor, drumul de la prepentatonică la pentatonică şi heptatonică, să arate care sînt

[10]) Histoire de la musique, sous la direction de Roland Manuel, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard 1960, Tome I, Préface.

[11]) Vezi Jacques Chailley : Ethomusicologie et harmonie clasique. Les Colloques de Wégimont, Ethnomusicologie III, Université de Liège, 1964.

[12]) Willi Apel : French Secular Music of the Late Fourteenth Century, Cambridge, Massachusets, 1950.

[13]) Richard Masse, Paris 1955.

[14]) Comunicare ţinută la Société de Musicologie, la 26 aprilie, 1956.

[15]) Ixelles, 1947.

[16]) Alphonse Leduc, Paris, 1960.

[17]) George Breazul : Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice şi prepentatonice. Sub tipar la Editura Muzicală.

[18]) Payot, Paris 1928.

cauzele pentru care o muzică ajunsă în stadiul heptatonic mai păstrează o bună parte din sistemele anterioare ? Sau un caz particular : se ştie că modurile medievale occidentale se deosebesc structural de modurile antice şi chiar de cele medievale bizantine prin alcătuirea octaviantă (cvartă + cvintă, sau cvintă + cvartă), ultimelor fiindu-le proprie structura tetracordală. Explicaţia nu conţine nimic nou, fiind împrumutată din scrierile vechilor teoreticieni, fapt este însă că la ea se recurge frecvent şi astăzi. Definind într-adevăr o stare de fapt, corespunzînd unei realităţi, ea reprezenta totuşi numai o concluzie asupra fenomenului nu şi mecanismul său interior. Cîteva noi elemente, ca de pildă procesul de formare al plagalelor, profilul mixt al melodiei, influenţele mai tîrzii ale polifoniei, vin să arunce şi alte lumini în această problemă. Dar cum nu există încă un principiu de bază, coordonator, fiecare element poate să devină, în mod arbitrar, cînd cauză cînd efect. Oare legea atracţiei — lege universală, generatoare de funcţiuni specifice pentru totalitatea sistemelor muzicale — nu ar putea constitui, în strînsă legătură cu observaţii de ordin istoric, sociologic, lingvistic etc., cheia multor probleme ? Înspre găsirea unor astfel de explicaţii cu caracter legic este necesar ca muzicologia să-şi îndrepte atenţia în vederea elucidării armonioase, ştiinţifice a procesului evolutiv. Muzicologilor trebuie să le dea de gîndit faptul că — permiţîndu-ne o apropiere — biologia actuală, acceptînd ideea evoluţiei, nu se mai mulţumeşte să constate cu indiferenţă „linia mare" a acesteia, atîta timp cît speciile intermediare sînt necunoscute, verigile procesului, punctele de contact rămîn adevărate puncte nevralgice [19])...

Problemele care frămîntă lumea muzicală contemporană sînt în mod firesc şi problemele muzicologiei. Deasupra „sistemelor" componistice, a explicaţiilor personale pe care şi le făuresc creatorii [20]), muzicologia caută cu mai multă sau mai puţină îndrăzneală, să generalizeze o foarte diversă experienţă. Prefacerile pe care le cunoaşte muzica contemporană au zguduit din temelie accepţiunile de pînă aici ale conceptului de melodie, de consonanţă şi disonanţă, ale raportului dintre diferitele elemente ale discursului dintre sunetul muzical şi zgomot, dintre armonie şi polifonie, ale modului de emitere a sunetului şi chiar de percepere a muzicii. Toate aceste „noi dimensiuni" se raportează direct sau indirect la felul de a concepe consonanţa. Pe acest tărîm s-au desfăşurat — de altfel — de la Pithagora şi pînă la Helmholtz disputele teoretico-estetice ale artei muzicale. Dacă Helmholtz a căutat natura consonanţei în studii conjugate de fiziologie, psihologie şi fizică, în zilele noastre se remarcă atît continuarea liniei helmholtziene (chiar dacă concluziile sale sînt uneori infirmate) [21]) cu baze psihologiste, cît şi revenirea la principii ramiste, în care datele obiective deţin rolul cel mai însemnat (ca de exemplu teoria tonului fundamentalei a lui Hindemith).

Practica muzicală a secolului XX a impus teoriei acceptarea treptată, alături de octavă, cvintă, cvartă şi terţă, drept consonanţe şi a următoarelor sunete din acordul trisonic — în acelaşi timp trepte în şirul armoniilor superioare : septima, nona, undecima. Iată, cum prin educarea auzului, raportul dintre consonanţă şi disonanţă se schimbă, concepţia numerică pithagoreică intră în conflict cu „toleranţa" mai mare a urechii (cum intraseră de altfel, în primul lor conflict pe vremea lui Zarlino, cînd terţa a trebuit să fie considerată consonanţă). Bartók justifica emanciparea consonantică a septimei naturale prin realitatea muzicii folclorice ţărăneşti, unde septima are această situaţie structurală. Debussy eliberează nona de regulele notelor străine iar Ravel introduce consonanţa de undecimă naturală [22]). Hermann Pfrogner [23]) consideră numerele prime 7,11 şi 13 din scara armonicelor (corespunzătoare septimei, undecimei şi terţdecimei) ca participante la o nouă polifonie orizontală, izvorîtă mai ales din practica muzicii estului european. Numărul prim şapte constituie deci hotarul dintre consonanţele verticale (ale trisonului major) şi cele lineare. „Noua trăire consonantică", după cum o numeşte acelaşi H. Pfrogner, trăire ce acceptă trepte tot mai avansate ale rezonanţei va putea să continue oare la nesfîrşit ? Oare muzica ulterioară, să zicem lui Ravel (undecima acceptată drept consonanţă), ţinînd seama totuşi de limitele **obiective ale percepţiei** auditive — nu-şi va opri aici tendinţele de expansiune cantitativă, căutînd, din contră, organizarea calitativă a materialului deja cucerit ? Credem că muzica actuală a şi început resistematizarea materialului sonor, cu bazele sale consonantice mult lărgite prin noul tip de discurs muzical, instaurat în bună măsură de linearism şi de serialism. Acceptarea de noi consonanţe nu mai poate avea loc progresiv în virtutea supraetajării aceluiaşi acord trisonic care, primo, nu mai constituie pentru cea mai mare parte a muzicii actuale, „cărămida de construcţie", şi, secundo, este tot mai des înlocuit, — după cum remarcă şi Stuckenschmidt — cu un produs rezultat atît din evoluţia muzicii neo-modale cît şi a celei seriale : octava micşorată. Participantă la structura acordului major-minor bartokian, în conglomeratele

---

19) Seria de articole publicate nu de mult de către „Contemporanul" la rubrica : „Idei noi şi vechi în evoluţionism", articole semnate de Prof. dr. E. Repciuc, Dr. C. Maximilian, Prof. dr. N. Botnariuc, lector univ. D. Buican, au relevat această situaţie a biologiei actuale.

20) Acest capitol de o importanţă covîrşitoare pentru gîndirea muzicală din ultimele decenii — ne gîndim la Hindemith, Schönberg, Webern, Messiaen, Boulez, — nu are contingenţe directe cu preocupările noastre.

21) Vezi Raul Husson : Le conditionnement psychophysiologique de l'esthétique musicale, în Vers une musique expérimentale, sous la direction de Pierre Schaeffer, La Revue musicale 1957.

22) Jacques Chailley : Etnomusicologie etc. p. 253.

23) Hermann Pfrogner : Hat Diatonik Zukunft ? în Musica, Kassel, nr. 4/1963, vezi Gheorghe Firca, referat asupra acestui studiu în Revista de referate şi recenzii : seria Teoria şi istoria literaturii şi artei, vol. 1, nr. 5, p. 191—250, mai, 1964.

sonore ale lui Stravinski, în raporturile polifonice ale lui Enescu şi Alban Berg, nu reprezintă această octavă micşorată tocmai un nou mod de organizare a consonanţelor treptat cucerite ? Este evident că reorganizarea consonantică nu mai poate ţine seama de antinomia consonantă-disonantă, antinomie anihilată de însăşi extinderea accepţiunii consonanţei, ceea ce îl făcea pe Schönberg să întrevadă că disonanţa încetează practic de a mai exista ; prudent însă, el caută să justifice teoretic noua ipostază a disonanţei tot prin vechiul concept : „Die Dissonanzen sind die als Obertöne fernerliegenden Konsonanzen" [24]) („Disonanţele sînt consonanţe considerate ca armonice îndepărtate").

Implicată în noţiunea de consonanţă, noţiunea de funcţiune capătă şi ea noi accepţii. Faţă de funcţionalitatea clasică care acţiona în cadrul major minorului, muzicologia contemporană demonstrează existenţa mai multor tipuri de funcţiuni. Astfel, acolo unde nu se bănuia măcar existenţa unei legităţi, la structurile bicordice sau tricordice, se consideră a fi începutul funcţionalismului melodic, iar caracteristicile funcţionale ale muzicii modale polifonice (medievale, renascentine ca şi contemporane) sînt astăzi bine cunoscute. „Repartiţia funcţională a intervalelor" de care vorbeşte Boulez [25]) referindu-se la muzica webernianã (şi implicit postwebernianã n.n.) este şi ea o realitate de care trebuie să se ţină seama. A caracteriza muzica contemporană ca „nefuncţională" este cel puţin diletantic, decurgînd dintr-o optică îngustă, din admiterea exclusivă a funcţionalităţii tonale clasice. În acest sens o întrebare de felul „S-a învechit oare teoria funcţională" ?, întrebare ce a revenit ca un leit-motiv în discuţia purtată în Sovetskaia Muzîka pe temeiul armoniei contemporane [26]) este prin ea însăşi infructuoasă şi dovedeşte situarea unora din participanţii la discuţie pe poziţia a) ignorării funcţionalismului ca legitate generală a artei sonore ; b) identificării oricărui fenomen contemporan cu funcţionalismul clasic (în caz contrar el neputîndu-se numi funcţionalism ? !) ; c) reclamării unei singure teorii funcţionale, cea clasică, îmbogăţită, sau una nouă care să o înlocuiască (ne întrebăm : de ce nu mai multe teorii funcţionale înţelese prin necesitatea lor istorică concretă ?).

O problemă ce revine constant în preocupările muzicologiei actuale — implicaţiile sale depăşind, evident, sfera mijloacelor de expresie, în favoarea discuţiei estetice — este aceea a cromatismului. Recunoscîndu-i-se dominaţia aproape universală, el constituie un criteriu de apreciere a gradului de contemporaneitate al unei opere [27]) dar totodată motiv de îngrijorare pentru stagnarea — chiar şi temporară — a dezvoltării diatonicii [28]). Cert este că ştiinţa muzicală actuală a stabilit şi aici, pentru fiecare sistem fundamental, un anume tip al cromaticii. Dacă în concepţia muzicianului format la adăpostul manualelor scolastice, cromatismul era unul singur, acela rezultat din modificarea prin sensibile a treptelor, muzicologul sau folcloristul, şi nu numai ei, sînt conştienţi de faptul că o întreagă zonă a monodiei, cea elină de pildă, era expresia altei realităţi. Starea diatonică se modifică aici după anumite legi specifice (treptele slabe, foşti pieni, sînt atrase de treptele valide, pilonii tetracordali rămînînd în genere neafectaţi). Transmis muzicii folclorice orientale şi din sud-estul european, cromatismul monodic a luat denumirea de neo-cromatism. Un produs de sinteză a diatonicii pentatonice şi tetracordale, a neo-cromatismului şi a polifoniei modale îl constituie cromatismul diatonic, în care mişcarea diatonică lineară are drept rezultantă cromatismul vertical.

Pentru compozitorul care şi-a însuşit gîndirea serială, deci sistemul în care fiecare dintre cele 12 sunete ale scării temperate poate deveni un factor de sine stătător, noţiunea de cromatism rămîne valabilă numai în măsura în care muzica serială se mai raportează la cea tradiţională, sau la oricare altă muzică în care diatonicul şi cromaticul coexistă.

Melodia, reprezentînd constanta raportărilor structurale mai ales în fazele monodice şi de melodie acompaniată, esenţa muzicii — mai preocupă din acest punct de vedere muzicologia.

Se încearcă însă — după părerea noastră în chip impropriu — de a se mai reduce exclusiv la melodie fenomenele unor epoci diferite în esenţa lor. Ce s-ar întîmpla dacă, de pildă, o atare metodă s-ar aplica unei muzici primitive, axată pe ritm şi poliritmie, în care melodia nu deţine neapărat rolul principal sau motetului timpuriu în care niciuna din voci (chiar „tenorul") nu se reliefează „melodic" în sensul obişnuit al cuvîntului ? În cel mai bun caz o abatere de la scopul propus, o dezvăluire a adevăratei esenţe a epocii atunci cînd analiza temeinică, fără apriorism, este în stare să o surprindă (încadrăm în această categorie de cercetări „Busteine zu einer Geschichte der Melodie" [29]) a lui Szabolcsi Bence şi „Essai sur les structures mélodiques" de Jacques Chailley [30])). Tot astfel o concepţie „melodică" aplicată muzicii contemporane nu ar putea să redea decît parţial spiritul acesteia — în ceea ce este el realmente melodie sau numai la acei compozitori care acordă melodiei un rol cît de cît important. (Donald Mitchell în cartea sa „Limbajul muzicii moderne" [31]), urmăreşte drumul creaţiei unui Stravinski şi Schönberg numai prin prisma necesităţii „regenerării" melo-

[24]) A. Schönberg, Harmonielehre, p. 39.
[25]) Tendances de la musique récente, in Vers une musique expérimentale, sous la direction de Pierre Schaeffer, La Revue Musicale 1957/p. 29.
[26]) Vezi, în special încheierea discuţiilor : „Ştiinţa, teoria, pedagogia — mai aproape de viaţă". Trad. art. redacţional din Sovetskaia Muzîka, nr. 5, 1963, a apărut în Probleme de muzică nr. 5, 1963.
[27]) Vezi, Pierre Boulez : „Chromatisme", în Encyclopedie de la musique, Farsquelle.
[28]) Vezi, Hermann Pfrogner, op. cit.
[29]) Ed. Corvina, Budapest 1959.
[30]) Revue de musicologie, Décembre 1959.
[31]) Donald Mitchell „Language of Modern Music. Faber and Faber, London 1963, vezi şi Adrian Raţiu, recenzie asupra lucrării în Revista de referate şi recenzii, seria Teoria şi istoria literaturii şi artei. Vol. 1, nr. 7, p. 315—362, Bucureşti, iulie 1964.

diei. Părerea nu lipsită de temei, se referă totuşi la două cazuri particulare, cazuri în care particulară este în cele din urmă chiar această criză melodică şi eventuala ei „rezolvare").

Într-un chip asemănător se pune şi problema armoniei. Cazul în care cercetarea muzicologică anvisajează armonia ca atare (deci în măsura în care ea există cu un specific al ei în muzica contemporană) este relativ justificat. A îngloba însă în armonie pluralitatea manifestărilor de limbaj devine, ştiinţific vorbind, impropriu, duce la o permanent falsă problemă a armoniei contemporane. Trebuie depăşită optica generată de muzica romantică şi mai ales de cea post-romatică — muzică supusă total stihiei armonice — în care acordul devenise, într-adevăr, elementul primordial şi unificator, subordonîndu-şi melodia (de tip „armonic"), orchestraţia, forma, şi ritmul.

S-a crezut, prin deceniile 2—3 ale secolului nostru că politonalitatea ar putea constitui un sistem opozabil sistemului dodecafonic[32]). Născută din practica linearismului şi din tendinţa de lărgire a cadrului tonalului aceasta nu putea decît să ofere explicaţii provizorii şi limitate cu privire la unele relaţii rezultate din libera suprapunere a modurilor. Politonalitatea nu a devenit nici sistem componistic cu complexe implicaţii şi, cu atît mai mult, sistem teoretic cu valoare de generalizare, Hindemith, care socotea că fiecare construcţie sonoră este rezultatul unui singur ton fundamental, respingea, de pe poziţia concepţiei sale teoretice, ideea instaurării unei duble sau multiple tonalităţi. Un alt argument de ordin armonic, neagă şi el ideea unei politonalităţi considerată ca acţionînd pe mari porţiuni, căci tot angrenajul, fie el şi de 12 sunete, poate fi redus la un acord complex[33]). Acest acord are o bază de rezonanţă unică iar relaţiile între tonalităţi nu depăşesc 7 cvinte în sens ascendent şi descendent — distanţă insuficientă pentru afirmarea unui material de construcţie pînă într-atît de contrastant încît să stea la baza a două tonalităţi independente[34]).

Prin selecţie raţională, dar pornind şi dela realitatea unei muzicii preponderent modală, Olivier Messiaen[35]) şi Edmond Costère[36]) ajung la concluzia că politonalitatea este un caz particular al polimodalului, confirmînd astfel, de pe o poziţie recentă legitatea vechii polifonii de consonanţă, în care modurile se întîlneau în consonanţe perfecte pe timpii tari, reuşind să-şi păstreze o autonomie orizontală.

Ca o operativitate demnă de remarcat, muzicologia a reuşit să iasă învingătoare din această dilemă a politonalităţii, care, în caz contrar, ar fi putut rămîne un automatism al gîndirii muzicale, o comodă dar falsă explicaţie a unui fenomen contemporan.

În frămîntata acţiune de imaginare a unor noi metode de investigaţie, rolul analizei „la obiect" este hotărîtor pentru înnoirea, în general, a spiritului oricărei metode muzicologice. Meritul de a fi rupt cu vechile obişnuinţe în materie de analiză îi revine — după părerea noastră — unui practician, lui Pierre Boulez. În celebrul său comentariu la „Sacre du printemps" a lui Stravinsky[37]), alături de virtuţile unei magistrale puteri de pătrundere în lumea sonoră a lucrării se impune un nou principiu director : dezvăluirea unităţii tuturor elementelor discursului faţă de elementul cel mai important — în cazul lui „Sacre", ritmul. Faptul îşi are explicaţia în concepţia mai largă pe care Boulez o afirmă în repetate rînduri, şi care nu este străină de un adevăr fundamental, acela al adîncirii de cele mai multe ori într-o direcţie precisă a universului sonor actual : ritmul la Stravinsky şi Messiaen, intonaţia şi o nouă dimensiune, „cea oblică", la Webern, „obiectele sonore" şi intensitatea la Varèse, modul de atac la Messiaen etc. Microelementul fundamental, sau microstructura determină astfel un nou profil al macrostructurii, conceptul clasic, conceptul dat, schematic al formei ne mai corespunzînd noii muzici. Abordarea analitică a unei lucrări contemporane trebuie să ţină seama, aşa dar, de schimbările survenite în însăşi structura muzicii.

Concluzia care se desprinde este aceea a reelaborării metodelor noastre muzicologice, atît în ce priveşte spiritul acestor metode cît şi în ce priveşte practica artizanală propriu zisă. Ca o nouă direcţie, se constată tendinţa de a reconsidera şi îmbogăţi gîndirea veche în toate implicaţiile ei, recunoscînd aplicabilitatea restrînsă, istorică a unor principii clasice. Corespunzător treptei de dezvoltare pe care se află muzica actuală — aceea a descoperirii în continuare de zone virgine de expresie — muzicologia raportează fenomenul sonor la o pluralitate de manifestări şi legi generate de acest fenomen. Pierre Boulez este însă de altă părere, socotind a ne afla într-o epocă „de bilanţ şi organizare" [38]) a celor două direcţii din muzica contemporană, cea „ritmică" reprezentată de Stravinski şi Messiaen şi cea serială reprezentată de Webern. Este în această părere, fără îndoială, reflexul unei concepţii personale, al ambiţiei, de altfel întemeiată, de a contopi în opera proprie cele mai importante tendinţe ale secolului ; manifestul unei atari atitudini revoluţionar-sintetizatoare îl constituie recentul său eseu: „Penser la musique aujourd'hui [39]).

Viziunea organică, unitară asupra fenomenologiei limbajului contemporan îi tentează pe mulţi dintre muzicologi din motive, pare-se deosebite. Unii, mai tradiţionalişti, nu îndrăz-

[32]) Cel care a teoretizat acest punct de vedere a fost Darius Milhaud în articolul său Polytonalité et atonalité (La Revue Musicale, février 1923).
[33]) Vezi Wilhelm Berger : Armonia, posibilităţi şi limite, Muzica nr. 7/1964.
[34]) Vezi, Gheorghe Firca : Bazele modale ale cromatismului diatonic, cap. Elemente ale acordicii de consonanţă şi polimodalitatea. (manuscris).
[35]) Olivier Messiaen : Technique de mon langage musical, Alphonse Leduc, Paris.
[36]) Edmond Costère : Mort ou transfiguration de l'harmonie. P.U.F., Paris 1962, p. 21.
[37]) Pierre Boulez : „Stravinsky demeure" în La musique russe P.U.F., Paris 1962, vol. I.
[38]) „Tendances"... etc., p. 28.
[39]) Ed Gouthier, Geneva 1964.

nesc să părăsească poziția sigură a unor explicații „general-valabile". Alții, înclinați spre speculație, dar fiind permanent amenințați de grava îndepărtare de la practica vie — proces adîncit de momentele de criză ce apar periodic în orientarea muzicii occidentale — imaginează sisteme obligate să încadreze fenomene foarte eterogene.

Ideea „armoniei universale" al lui Mersenne, sau acea cunoscută „ordre omnitonique" al lui Fétis îi urmărește pe unii muzicologi, ca Edmond Costère sau Hermann Pfrogner ; fiecare în felul său, încearcă validitatea unor sisteme larg cuprinzătoare, primul în domeniul armoniei contemporane [40]), iar celălalt — după părerea noastră, mai aproape de adevăr, de o realitate structurală chiar și relativizată în timp, — în domeniul unei „diatonici melodic-variabile", față de care consonanța și disonanța, cromaticul și diatonicul să se afle într-un nou echilibru [41]).

În această situație, devine legitimă întrebarea : sînt posibile deocamdată „sintezele" sistematic-teoretice atîta timp cît practica nu este ea însăși pe cale de a le obține ? Un fapt este însă sigur : noua sinteză, sau cum se va numi ea, nu mai poate avea acel aspect perfect rotunjit al teoriei clasice, ci va împrumuta ceva din multipla raportare a fenomenelor la principii paralele, egal valabile.

Dintre metodele cu caracter artizanal se impune în primul rînd cea fenomenologică. Expresie a unui deziderat mai vechi privind înlăturarea discrepanței dintre ceea ce i se releva cercetătorului prin studiul partiturii și ceea ce îi dezvăluia auditia, metoda fenomenologică încearcă un echilibru și o ierarhizare a celor două faze : 1) analiza pe text, 2) analiza fenomenului audibil. La clasici, se știe, partitura este oglinda în deajuns de fidelă a realității sonore (detaliul ca și complexitatea erau perceptibile). Cu muzica postromantică, echilibrul dintre efect și grafie începe să se clatine, căci la un Strauss, Enescu sau Stravinsky (din prima perioadă), mai ales un Stockhausen sau Xenakis, efectul armonico-orchestral stufos corespunde unei încă mai mari încărcări a partiturii. Sau — inversînd termenii — se constată că randamentul audibil nu este la nivelul complex și plin de minuție al scrierii muzicale. Cauza acestui fenomen trebuie căutată în cantitatea de evenimente muzicale, cantitate considerabil sporită, perceptibilă în unitatea de timp. Să ne gîndim în acest sens la „aglomerările" din „Jeux" de Debussy sau la acelea din „Sacre" de Stravinsky.

Atîta timp cît metoda fenomenologică își păstrează caracterul obiectiv, prin studierea raportului just dintre fenomenul muzical și perceperea lui de către auditor, rolul ei poate fi pozitiv în dezvoltarea muzicologiei. După cum o trădează și numele, metoda își are originea în concepția filozofică a lui Husserl. Meritul de a o fi adaptat domeniului limbajului muzical îi revine lui Ernest Ansermet, în a sa „Les fondements de la musique dans la conscience humaine" [42]). Este de observat, însă, că Ansermet abordează problema din punctul de vedere al conștiinței, ca factor prim, urmînd să desluşească abia în al doilea rînd datele obiective ale limbajului, ceea ce nu exclude, desigur, pericolul unor concluzii idealist-subiectiviste.

O altă metodă care poate constitui un auxiliar prețios al muzicologului, pus astăzi în situația de a descifra atîtea din insolitele manifestări ale limbajului, este metoda statistică. Ea are posibilitatea să stabilească în ce măsură un fenomen cu frecvența cea mai mare devine lege. Dar cum frecvența fenomenului nu poate fi confundată cu ceea ce este tipic în viața intimă a acestuia, intervenția „creatoare" a omului de știință pentru determinarea *calității* unei anume manifestări se impune. (Analiza statistică poate pătrunde de pildă în microcosmos atît cît este necesar să explice macrocosmosul). Abraham Moles, în cartea sa „Théorie de l'information et perception esthétique" [43]), încearcă punerea bazelor acestei metode.

Fără a o putea socoti propriu zis metodă, o anumită tendință de „geometrizare" a gîndirii creatoare sau muzicologice este vizibilă în ultima vreme. Pătrunsă în domeniul specific muzical ea este fără îndoială în deplină concordanță cu spiritul nostru științist. Crearea unui limbaj muzical (Messiaen) ca și interpretarea noului limbaj (cel al lui Bartók de către Ernö Lendvai [44]) sau modurile imaginate prin generalizarea și extinderea unor experiențe de către Wilhelm Berger [45]) se adresează de cele mai multe ori importantei legi a proporțiilor. În cele mai multe cazuri, aplicarea la limbajul muzical a legii proporțiilor nu este un gest arbitrar, ci izvorăște, pe de o parte, din realitatea materialului utilizat, iar pe de alta, dintr-o practică „geometrică" frecventă în maniera de lucru a compozitorului (tratări de tip serial dar și contrapunctic ca recurența și inversarea, secționarea, proiectarea, raportarea la anumite axe etc.). Ceea ce a înlocuit în gîndirea sa muzicianul contemporan prin diferite tipuri de simetrii este fosta tripolaritate acordică, acea „Tonale Polarität" cum o numise Robert Lach. Revenind la afirmația că materialul pe care îl vehiculează muzica actuală acceptă o simetrizare, vom observa adesea o interraportare a structurilor melodico-modale ca și a valorilor ritmice în virtutea acestor legi. De ce tocmai la acestea și nu la funcționalitatea tripolară ? Deoarece situația structurală a modurilor, chiar a celor diatonice-naturale și cu atît mai mult a celor din categoria „complemen-

[40]) Edmond Costère : Op. cit.
[41]) Vezi, Op. cit.
[42]) A la Baconnière, Neuchatel 1961.
[43]) Flammarion, Paris, 1958.
[44]) Ernö Lendvai : Introduction aux formes et harmonies Bartókiennes, în Bartók sa vie et son oeuvre, publ. sous la dir. de Bence Szabolcsi. Corvina-Budapest 1956.
[45]) Wilhelm Berger : Moduri și proporții. Muzica nr. 1/1963.

tarelor", au o mai mare diversitate structurală decît tonalitatea, dar prin aceasta o mai slabă coeziune a cîtorva factori ce nu pot să devină principali. Materialul modal se grupează funcţional în jurul acestor linii de forţă, se „axează" de multe ori mozaicat, pe lîngă anumiţi centri, deci în chipuri diferite ; or legile simetriei exprimă tocmai această funcţionalitate labilă, extrem de neîngrădită, dar reală. A gîndi „geometric" şi în acord cu o nouă funcţionalitate nu poate fi nicidecum considerat rezultatul hazardului şi al liberului arbitru. De la reprezentarea, pe care o numim „geometric-muzicală" a unui fenomen şi pînă la pătrunderea calculului matematic în muzică nu există decît un singur pas. Auxiliar preţios în mîna compozitorului, calculul nu trebuie însă să devină scop în sîne, subordonîndu-şi nici legea muzicală şi nici ceea ce emană din fantezia şi personalitatea creatorului.

Parcurgînd rapid panorama muzicologiei contemporane, am putut constata efortul făcut pe toate planurile în spre instaurarea, în spirit şi metodă, a gîndirii contemporane. Mai aproape sau mai departe de această gîndire, cu şanse mai mari, limitate sau nule de a condiţiona o reală dezvoltare, ştiinţa muzicii îşi va făuri cîndva viziunea sa unitară asupra limbajului muzical — el însuşi în continuă prefacere.

Epocă a gîndirii riguroase, a sistemelor, epoca noastră pune sub acelaşi semn efortul creatorului şi al muzicologului. De „sistemele" pe care şi le făuresc compozitorii, muzicologia trebuie să ţină seamă ca şi de rezultatele pe care compozitorii le obţin atunci cînd se aplică muzicii în calitate de analişti.

Ca în toate timpurile, decalajul dintre practică şi teorie nu şi-a găsit soluţia. Trebuie arătat însă că, spre deosebire de trecut, întrepătrunderea dintre ele, stimulentul reciproc, este mai activ şi de o altă esenţă. După ce folclorul a oferit, de pildă, un material neaşteptat creaţiei muzicale, ritmica unui Stravinsky a determinat etnomuzicologia să caute şi, mai ales, să ştie să „audă", în folclorul unor popoare din Africa, sau Polinezia, prototipuri ale poliritmiei noastre avansate. Este în aceasta mai mult decît cunoscuta generalizare pe care teoria o face pe temeiul practicii. Este poate garanţia rezolvării cu paşi mai mari şi mai siguri a problemelor care frămîntă gîndirea muzicală contemporană.

Glorioase vestigii ale artei noastre lirice

— Note la Muzeul T. O. B. —

de ALEXANDRU COLFESCU

Din colbul uitării, din stampe şi fotografii prăfuite, din scrisori, afişe sau cronici îngălbenite, din obiecte ce poartă patina vremii şi costume păstrate cu sfinţenie de rude, prieteni sau admiratori, s-a alcătuit expoziţia permanentă „Pagini din istoria operei romîneşti". Organizată pe epoci şi tematici (Secţia I, opera veche, de la 1772 pînă în anul întemeierii operei de stat — 1921; Secţia a II-a, opera romînă ca instituţie de stat, 1921—1944 şi Secţia a III-a, opera după 23 August 1944 pînă în 1963 inclusiv), expoziţia cuprinde vitrine mari de cristal, luminoase şi aerate, care te îmbie să te descoperi şi să stăruieşti cu interes şi răbdare în preajma lor. Iată-ne, deci, în faţa primelor vitrine unde se odihnesc exponate cercetate de N. Iorga, D. C. Olănescu, Ion Ghica, Fr. Sulzer, Eugen Filt, J. Bielz, N. Filimon, T. Burada, Müller von Azov, M. Poslușnicu, George Breazul, Andrei Tudor ş.a. Afişe din Bucureşti, Iaşi, Cluj, Braşov şi Sibiu, relicve din arhivele Statului ne înfăţişează timidul început al operei din anul 1772. Trupe străine, în special italiene şi franceze, aduse pentru desfătarea boierilor şi a „protipendadei", erau susţinute cu zel de ocîrmuire. Astfel aflăm că la Teatrul „Cişmeaua roşie" din Bucureşti, trupa lui Iohan Gerger a reprezentat Italiana în Alger de Rossini, Flautul fermecat de Mozart şi o creaţie originală, Horia şi Cloşca cu muzică de Müller. În vitrina următoare vedem Teatrul Naţional din Bucureşti şi Iaşi unde încep să se reprezinte alternativ spectacole de dramă, vodeviluri şi operă şi unde, în cadrul trupelor străine apar în cor, orchestră sau ca soliști şi dirijori elemente autohtone. Apoi se relevă şi valoroşi compozitori şi muzicieni romîni, pionieri ai muzicii romîneşti: Alexandru Flechtenmacher, Ioan Andrei Wachmann, Eduard Wachmann, Ludovic Wiest, Pietro Mezzetti, Ciprian Porumbescu, Gavriil Musicescu, Ion Vidu, George Dima, Iacob Mureşianu, care au răspîndit în rîndurile largi ale publicului gustul pentru muzică şi dorinţa de a se întemeia o operă în care să se cînte în limba romînă.

Ne opreşte atenţia figura luminoasă a compozitorului, dirijorului şi pedagogului George Stephănescu, întemeietorul operei romîne. El a format o pleiadă de cîntăreţi de valoare: Hariclea Darclée, Elena Teodorini, Grigore Gabrielescu, Giovanni-Ion Dumitrescu, Ion Băjenaru, Irina Vlădaia, Alexandrina Gavalla, Grigore Teodorescu, D. Popovici-Bayreuth etc.

Facem un popas în faţa vitrinei care înfăţişează întemeierea Conservatoarelor din Bucureşti şi Iaşi (1864). Este un veritabil pas înainte. Teatrele Naţionale îşi alcătuiesc orchestrele lor care, mai tîrziu, deschideau spectacolele cu uverturi, însoţeau anumite piese cu muzică şi cîntau în antracte. Afişul care marchează data memorabilă de 8 mai 1885 — întemeierea operei romîne şi deschiderea primei stagiuni la Teatrul Naţional din Bucureşti menţiona: „se va cînta pentru prima dată în romîneşte Linda de Chamonix de Donizetti". A dirijat George Stephănescu. Au interpretat Carlota Leria, Grigore Gabrielescu, Dimitrie Teodorescu etc. A fost mai mult decît un mare succes — o victorie!

După mai bine de 40 de ani, spectacolele de operă cu trupe străine nemaifiind bine primite de public, comitetul Teatrului Naţional hotărăşte ca în stagiunea 1885—1886 să se prezinte numai spectacole cu trupa romînească. Interesanta vitrină ne mai rezervă o surpriză plăcută: cea mai mare cîntăreaţă a timpului, Adelina Patti, cîntă la 30 decembrie 1885, în Lucia de Lammermoor, alături de Giovanni-Ion Dumitrescu, apoi alături de tenorul Grigore Gabrielescu în Traviata. Încercăm un sentiment de mîndrie cînd aflăm că celebrul tenor Tamagno a dat la 11 decembrie 1897, la Ateneu, un concert împreună cu Zoe Niculescu-Aman (Zina de Nori).

Şcoala romînească de canto şi resursele muzicale ale poporului nostru se evidenţiază în vitrina următoare, care prezintă artiştii lirici romîni de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX. O medalie cu două feţe, căci condiţiile vitrege în care se dezvoltă teatrul în Romînia de ieri, au determinat pe mulţi cîntăreţi romîni să-şi ia nume de împrumut şi să peregrineze peste hotare. Acolo obţin succese răsunătoare şi fac cunoscute străinătăţii calităţile muzicale ale poporului nostru. Ei însă nu uitau meleagurile patriei şi veneau periodic în ţară pentru a da spectacole şi a susţine activitatea pentru realizarea operei romîne permanente. Printre aceştia: Contesa Marcolini — Eufrosina Vlasto-Popescu, Nuovina-Margareta Iamandi, Hariclea Hartulary-Darclée, Elena Teodorini, D. Popovici-Bayreuth, Ioan-Giovanni Dumitrescu, Grigore Gabrielescu, Grigore Teodorescu, Florica Cristoforeanu, Dimitrie Onofrei, Mihail Nasta, Traian Grozăvescu etc.

Iat-o pe Elena Teodorini (care avea în repertoriul său roluri de la contra altă pînă la soprană lejeră).

A cîntat în țară, la Scala din Milano și în alte teatre lirice din Italia, Spania, Franța, Rusia, America. Este aplaudată frenetic în Erodiada de Massenet și Hughenoții de Meyerbeer, Aida, Tosca, Rigoletto, Mefistofele de Boito, Gioconda de Ponchielli, Africana de Meyerbeer. Un critic italian a scris că „vor trece 200 de ani pînă se va naște o asemenea cîntăreață".

O altă figură ilustră ne reține atenția: Darclée. Impunătoare, o fotografie o reprezintă în Tosca, rol pe care l-a creat în premieră mondială la 14 ianuarie 1900 la Teatrul Constanzi din Roma. Autografele lui Gounod, Saint-Saëns, Verdi etc., afișul premierei operei Iris de Pietro Mascagni la Scala, coroana primită după un spectacol la Rio de Janeiro în 1902, cu drapelul brazilian și tricolorul romînesc, afișul care anunță turneul în țară din 1903 (Tosca, Zaza, Pagliacci, Faust etc.), totul ne mișcă profund și ilustrează cariera inegalabilă făcută de cîntăreața română. Darclée este un simbol al triumfului artei interpretative romînești peste hotare. A cîntat alături de celebritățile timpului, pe cele mai reputate scene ale lumii în 56 de opere, din toate epocile și în toate stilurile.

Ne oprim și în fața portretului Nuovinei (Margareta Iamandi) în Carmen și ne reamintim că alături de alți artiști patrioți, în frunte cu George Stephănescu și-a dat contribuția la înfiripărea primelor spectacole ale operei romîne.

Apoi, un popas mai lung în fața afișului Teatrului de la Bayreuth care menționează prezența baritonului romîn Dimitrie Popovici Bayreuth în Inelul Nibelungilor, apoi în Parsifal. A cîntat sub bagheta lui Siegfried Wagner, de a cărui prietenie s-a bucurat. Pe marginea unei fotografii, Popovici-Bayreuth a înscris un lung șir de orașe din America, unde a întreprins un turneu în 1895—1896, încununat de mari succese. Ca urmare a activității pedagogice ulterioare, pe care a dus-o la Cluj și București, admirăm o coroană oferită ca omagiu de studenții Conservatorului din București în 1914. Printre elevii săi remarcăm pe George Folescu, A. Costescu-Duca, V. Rabega, Al. Lupescu, N. Apostolescu, Mimi Nestorescu, Gr. Teodorescu, Mircea Lazăr, Traian Grozăvescu.

Șiragul documentelor continuă. Activitatea cîntăreților romîni peste hotare este subliniată și de anuarul din 1899 al operei Scala din Milano, care menționează concomitent pe Darclée, Aurelia Chițu și pe Onoria Popovici (care avea să creeze mai tîrziu pe Ileana din opera Petru Rareș de Caudella). Remarcăm și o reușită fotografie a baritonului Aurel Eliade în Germont. Iată-l în Traviata alături de I. Giovanni Dumitrescu, ca și în operele Lohengrin și Tanhaüser. Dintre elevii săi, cel mai dotat a fost baritonul Jean Athanasiu.

Într-un colț se află coroana purtată de remarcabilul tenor Grigore Gabrielescu în Radames din Aida. Cîntărețul avea o voce fermecătoare, lăudată de Adelina Patti, după ce au cîntat împreună în Traviata.

Privim apoi relicve care imortalizează figura tenorului Ion Băjenaru, creatorul rolului lui Petru Rareș din opera cu același nume de Eduard Caudella. Cu vocea sa cuceritoare a repurtat succese remarcabile atît în țară cît și la Constantinopole în Carmen, Aida, Ebreea, Faust etc. împreună cu Darclée și alți mari interpreți.

Dar din falanga acestor „mari" desprindem și figura cîntăreței Virginia Miciora, care este încă în viață. Palmaresul ei este foarte interesant. Miciora a cîntat alături de Batistini, Tetrazzini, Darclée, interpretînd roluri de soprană lejeră, dramatică și mezzosoprană în circa 40 de opere. De asemenea, cercetăm fotografia mezzosopranei Gytana D'Olmar (Olimpia Mărculescu), despre care aflăm că a avut o bună primire în Franța, cîntînd în Carmen.

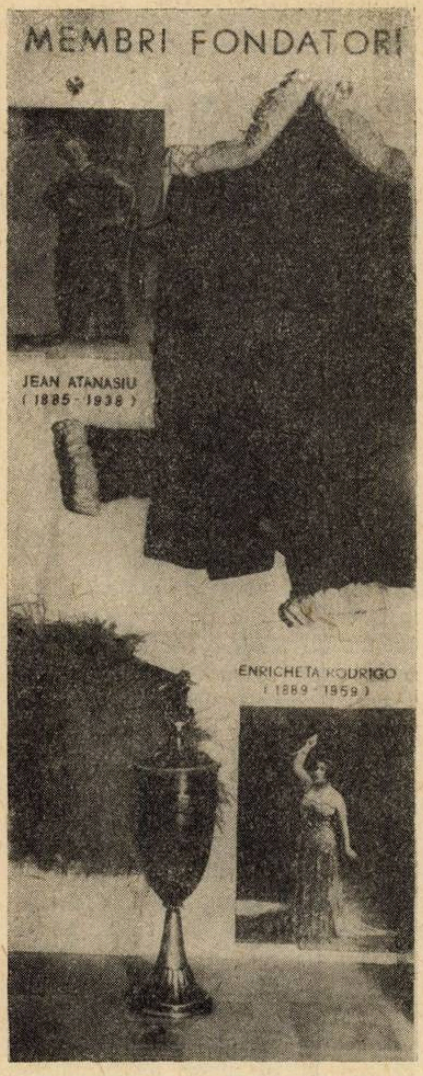
Tot aici își găsesc locul de cinste, bine meritat, compozitorii romîni de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX care, prin creațiile lor de operă aduc o însemnată contribuție la afirmarea teatrului nostru liric ca: T. Flondor, Alexis Catargi, artistul poporului Tiberiu Brediceanu și alții.

La începutul secolului XX, flacăra aprinsă de George Stephănescu părea că se stinge. Apar formații sporadice de operă cu viață scurtă: Societatea lirică G. Stephănescu (1902), Compania Grigoriu (între 1904 și 1912), Compania Leon Popescu-Stănescu Cerna (1915), Compania Gabrielescu, o formație condusă de dirijorul Umberto Pesione și baritonul Jean Athanasiu etc. Un afiș ne reamintește de opera „Fîntîna Blanduziei" a lui Gheorghe Cosmovici, care s-a reprezentat o singură dată, la 30 aprilie 1910 sub bagheta lui Alfons Castaldi. Ne reamintim de spectacolele date în 1914—1915 de o formație izvorîtă din entuziasmul tinereții, cunoscută sub numele de „Opera studențească", avînd ca director artistic pe Egizio Massini și ca protagoniști pe Elena Drăgulinescu-Stinghe, Enrichetta Rodrigo, George Folescu, Jean Athanasiu, A. Costescu-Duca, Mihail Nasta, Vasile Rabega etc.

Stăruie încă în amintirea noastră vocea dulce, catifelată a Luciei Cosma care a fermecat mii de auditori în cunoscute săli de operă din Europa, vocea dramatică a Elenei Roman, cea de tenor spinto a lui Mihail Nasta și cea lirico-spinto a tenorului Nicu Leonard, „prințul operetei", pe care foarte puțini l-au auzit în Paiațe, în Povestirile lui Hoffmann și în Mireasa vîndută. căci îndrăgitul cîntăreț s-a dedicat operetei, al cărei neîntrecut interpret a rămas pînă azi.

Dar vine războiul din 1916—1919. O fotografie făcută în fața Teatrului Național din Iași ne împrospătează memoria. În mijlocul suferințelor provocate de război, stagiunile din 1917—1918 ale operei din Iași, întemeiată cu concursul lui George Enescu și al unor artiști-patrioți (Umberto Pessione, Elena Drăgulinescu-Stinghe, Jean Athanasiu, George Niculescu-Basu, V. Rabega, A. Costescu-Duca etc.) au însemnat un sprijin moral. S-au reprezentat Faust, Povestirile lui Hoffmann, Lakmé, Traviata, Madame Butterfly. „Societatea de operă", care a funcționat în condiții atît de vitrege la Iași, a făcut totuși dovada că se creaseră premisele necesare pentru a se pune temeliile definitive operelor din București și Cluj. George Ștephănescu, bătrîn și obosit, a continuat să militeze pentru acest scop măreț. I se alătură muzicieni de valoare din mijlocul cărora desprindem chipul basului George Folescu. Și iată într-o vitrină documente care ne grăiesc că la 17 septembrie 1919 se înființează „Opera Artiștii Asociați", care curînd se transformă în societatea lirică romînă „Opera".

O pagină ilustrată din „Curierul Artelor" ne vorbește despre deschiderea stagiunii care a avut loc



la 17 martie 1920 în Sala Teatrului Național. S-a cîntat Aida. A dirijat Felix Weingartner, chemat de la Viena, iar în rolurile principale au apărut soția sa Lucile Weingartner, Jean Athanasiu și George Folescu. Au urmat Tosca, Lakmé, Carmen și Madame Butterfly.

Sînt de menționat creațiile valoroase ale basului George Folescu în marele preot și baritonului Jean Athanasiu în Amonasro din Aida (neîntrecut Rigoletto de mai tîrziu), talentul de mare tragedian liric al lui Aurel Costescu-Duca, vocile remarcabile ale tenorilor Mircea Lazăr și Mihai Nasta, sclipirile de metal în acut ale vocii lui Demetrescu-Sylva.

Altă pagină din „Curierul Artelor" (apărută după alte eforturi, alte demersuri, alte stăruințe), imortalizează evenimentul cel mai de seamă de la sfîrșitul acestei lungi și frămîntate perioade, petrecut la 8 decembrie 1921 : deschiderea stagiunii primei opere române de stat !

În mijlocul unui entuziasm de nedescris s-a reprezentat Lohengrin de Wagner. La pupitrul dirijoral — George Enescu. În distribuție : George Folescu — regele Heinrich, Romulus Vrăbiescu-Lohengrin, Elena Ivony-Elsa, Elena Roman-Ortruda, Grigore Teodorescu-Telramund, Grigore Maggiari-Heraldul. Regia a fost încredințată lui A. Markowski, de la Opera din Viena.

★

La 25 mai 1920 s-a inaugurat la Cluj, din inițiativa compozitorului Tiberiu Brediceanu, prima operă națională de stat. Ajutat de reputatul cîntăreț Constantin Pavel, de compozitorul George Dima și de Egisto Tango, dirijorul italian de la opera din Budapesta, Tiberiu Brediceanu duce munca grea de organizare a instituției. Reprezentația de deschidere s-a dat la 1 noiembrie 1920 cu Aida, avînd ca oaspe pe dirijorul Jean Bobescu. Din distribuție făceau parte Elena Roman, Lya Pop, Gh. Sterian-Mandy, Const. Pavel și Grigore Teodorescu. O contribuție de seamă a adus operei și vieții muzicale din Cluj baritonul, regizorul și profesorul Dem. Popovici-Bayreuth. La Cluj s-au format o seamă de artiști lirici veniți ulterior la București ca : Petre Ștefănescu-Goangă, Ionel Tudoran, Mihail Arnăutu, David Ohanezian, Ion Piso, Ion Hvorov, Ion Buzea, Cornel Fînățeanu. Acolo a cîntat Ana Roja-Vasiliu, care a imprimat pe discuri în Italia o apreciată Traviata.

Ne oprește atenția o vitrină care cinstește vizita la București a unor oaspeți, cîntăreți cu reputație mondială. Iat-o pe Toti dal Monte, cu vocea ei de ingenuă de o puritate nemaiîntîlnită ; basul Feodor Șaliapin, neîntrecutul cîntăreț și actor, marele bariton verdian Titta Ruffo, care mai cîntase în 1906 pe scena Teatrului Național, iar apoi în 1930 împărțea succesul din Bărbierul din Sevilla cu George Niculescu-Basu, care a avut în acel spectacol, alături de celebrul bariton, o realizare impresionantă. De neuitat au rămas și creația celui mai autentic Mefisto, basul francez Marcel Journet, evoluția pe scena bucureșteană a baritonilor Mariano Stabile în Falstaff, Umberto Urbano în Rigoletto, Viglione Borghesse, extraordinar în Scarpia, a tenorilor Aureliano Pertile în Othello și Leo Schlezak în Aida, ca și a sopranelor Bianca Saroja (soția tenorului Dimitrie Onofrei care a cîntat la Metropolitan — New York), Lidya Lipkowska o autentică Lakmé și Cio-Cio-San și Jovita Fuentes, o cîntăreață din Orientul îndepărtat.

În treacăt amintim un cîntăreț aproape uitat — Oprișan Georgescu. A fost cel mai talentat bas de caracter pe care l-am întîlnit vreodată. Mijloacele simple prin care realiza umorul cel mai subtil, creațiile sale în sacristanul din Tosca, doctorul Bartolo din Bărbierul din Sevilla sau Vașek din Mireasa vîndută etc., vor rămîne nestерse în memoria celor ce l-au văzut.

În ce privește rolul jucat de marele nostru cîntăreț, basul George Folescu în această perioadă, putem spune că a fost de primul rang. Vocea sa caldă, generoasă, cu un timbru nobil, rotund, suplă și ex-

presivă a dat viață unui mare număr de personaje (Mefisto, Osmin, Daland, Wotan, Heinrich, Ion nebunul etc.), creația lui de căpetenie fiind însă Boris Godunov.

Aceleași cuvinte putem spune și despre George Niculescu-Basu și lunga sa carieră artistică. A strălucit în Don Bazilio, Don Pasquale, Ochs, Kezal etc., însă în Mefistofele de Boito a realizat o creație inegalabilă.

Cercetăm cu interes și spațiul rezervat într-o vitrină foștilor directori ai operei romîne din primele două deceni: Scarlat Cocorăscu, George Georgescu, Tiberiu Brediceanu, Ion Perlea (care în 1949 a debutat în mod strălucit ca dirijor la Metropolitan), Alexandru Zirra. Urmează dirijorii Ion Nonna Ottescu, Umberto Pessione, Alfred Alessandrescu, urmați de Egizio Massini și Jean Bobescu.

Exponatele următoare ne vorbesc de două mari interprete ale rolului Carmen — Maria Moreanu și Maria Snejina, de variatele creații ale Luciei Bercescu la noi și peste hotare (remarcabilă în Aida, Turandot, Gioconda și o valoroasă interpretă wagneriană), de realizările vocale și scenice impresionante ale basului Nicolae Secăreanu în Boris Godunov, Don Bazilio, Rusalka, Tirezias etc., ale tenorului Emil Marinescu în Radames, Othello și Samson, de creațiile originale și comunicative prin forța expresivă în Mefisto, Nilakanta sau Colin ale basului Edgar Istratty, de Maria Cojocăreanu în Tosca, de D. Baziliu-sprințarul Figaro și prostănacul Vașek, de baritonul Nae Dumitrescu cu o voce excelent pozată, impunător în Amonasro, de vocea excepțională a tenorului Ionel Tudoran și memorabilele sale întruchipări în Othello, Pinkerton, Cavaradossi, de Alexandra Feraru, Spiridon Dumitrescu etc.

Elena Drăgulinescu-Stinghe a cîntat atît în țară cît și în turneul din America, unde a obținut veritabile succese.

Stăruim mai îndelung în fața sugestivelor exponate privind activitatea din țară și de peste hotare a cîntăreței Florica Cristoforeanu, care a făcut o carieră extraordinară, atît în operetă cît și în operă. Încă din 1908 a cîntat in compania lui Grigoriu, apoi în Italia unde a fost angajată de celebrul dirijor Arthuro Toscanini. Acolo, grație întinderii și posibilității de mlădiere a vocii a cîntat în Carmen, Fedra, Tosca, Boema, Cavalleria rusticană, Werther, Manon, Freischütz, Salomeea, Cavalerul rozelor, Wally, Parsifal, Tristan și Isolda ș.a. Vocea sa de o mare calitate, cît și jocul dramatic de o vioiciune și naturalețe uimitoare, cucerise din primele momente adeziunea spectatorilor. Pentru Salomeea realizată de dînsa, Richard Strauss o numește într-un autograf „magnifica Salomee", iar Toscanini, după spectacolul cu Fra Gerardo îi scrie „La bravissima Mariola".

Privirile ne sînt atrase de o fotografie din 1917 a lui Pietro Mascagni, cînd acesta a dirijat la București opera sa Cavalleria rusticană și Paiațe de Leoncavallo.

Dintre figurile trecute ale baletului sînt de menționat Elena Penescu-Liciu, Floria Capsali, Tereza Battagi, Anton Romanovski. Printre oaspeții care au cîntat pe scena operei din București se află tenorul Traian Grozăvescu, a cărui carieră strălucită începută la Lugoj și Cluj s-a desfășurat la Viena, apoi Aca de Barbu și Dumitru Onofrei, care a cîntat mai mulți ani în America (inclusiv la Metropolitan) și a cărui voce ne reamintea de Caruso. Într-un articol publicat în Viena (N. V. Tagblatt 1924) și expus la muzeu, citim că la o reprezentație la Volksoper în Cavalleria rusticană și-au dat concursul patru interpreți romîni: Traian Grozăvescu, Jean Athanasiu, dirijorul Jean Bobescu și Viorica Ursuleac, pe care am admi-

rat-o în minunate spectacole dirijate de Richard Strauss la Viena și Salzburg.

Din perioada 1921—1944 mai notăm spațiul rezervat în expoziție creațiilor de operă din acea vreme ca : Alexandru Lăpușneanu de Al. Zirra, Nunta în Carpați și O noapte furtunoasă de Paul Constantinescu. Năpasta de Sabin Drăgoi, La Seceriș și Șezătoarea de Tiberiu Brediceanu, Papură Împărat de Lucian Teodosiu etc.

Într-o altă vitrină se aduce cinstirea cuvenită și artiștilor romîni care au cîntat operă numai peste hotare. Citățm astfel pe Stella Roman (Metropolitan și Scala), Nectara Flondor (Viena, Berlin și în concerte la București), Maria Cebotari care a creat rolul principal din „Femeia tăcută" de Richard Strauss în premieră mondială, valorosul interpret de lieduri Consantin Stroescu, creatorul cîntecelor pe versuri de Clément Marot de Enescu, aplaudat de parizieni în Péléas și Mélisande.

★

Prima vitrină din Secția a III-a reprezintă creațiile de operă și balet ale compozitorilor noștri, lucrări inspirate din realitățile vieții, din istoria de năzuințe și lupte încununate de victoria din 23 August 1944. Așa sînt : Ion Vodă cel Cumplit (1955), Răscoala (1957) și Fata cu garoafe (1961) de Gh. Dumitrescu, opera pentru cei mici Motanul încălțat de Cornel Trăilescu, spectacolele date de opera din Cluj cu Povestea Țapului de Max Eisikovits (1954), Neamul Șoimăreștilor de Tudor Jarda (1959) și de opera din Brașov cu Trandafirii Doftanei de Norbert Petri.

Iată și momente din balete compuse sau reluate în această perioadă: Cînd strugurii se coc și La piață de Mihail Jora, Călin de Alfred Mendelsohn, Haiducii de Hilda Jerea, Iancu Jianu de Mircea Chiriac, Priculiciul de Zeno Vancea.

Un loc de mare prețuire este rezervat prezentării marelui nostru compozitor George Enescu și tragediei sale lirice Oedip. Dintre oaspeți sînt de reamintit cîntăreții Irina Arhipova, Bella Rudenko, Ivan Petrov, Alexei Krivcenia, baritonul Aldo Protti, basul Nicolae Ghiaurov, tenorul Dimităr Uzunov, Gloria Lind, mezzosoprana Blanche Thebom.

Din lista dirijorilor oaspeți vom desprinde pe unii maeștri ai bagheteі care au captivat și emoționat atît pe interpreți cît și publicul bucureștean și anume : Glauco Curiel-Italia, Eduard Doneux-Belgia, Kurt Adler-U.S.A.; Hans Swarovski-Austria.

Pașii ne conduc spre o vitrină care înmănunchează personalul de conducere al operei: dirijorii Mihai Brediceanu, Egizio Massini și Jean Bobescu, Mircea Popa, Cornel Trăilescu și Constantin Petrovici ; regizorii Jean Rînzescu, Panait V. Cottescu, Eugen Gropșanu și Hero Lupescu.

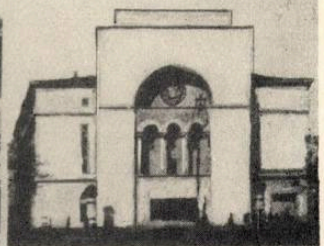
Într-o vitrină specială sînt evidențiate eforturile și realizările Teatrului de Operă și Balet în ce privește îmbunătățirea repertoriului, selecționat pe școli de operă — italian, german, francez, rus etc.

Două vitrine cuprind fotografiile — în diverse roluri — ale artiștilor emeriți ai operei noastre, ca Nicolae Secăreanu, Mircea Buciu, Mihail Arnăutu, Mihail Știrbei, Alex. Enăceanu, Edgar Istraty, Ana Tălmăceanu, Maria Vologescu. Garbis Zobian, alții mai tineri, formați în anii puterii populare ca Magda Ianculescu, Iolanda Mărculescu, Elena Cernei, Teodora Lucaciu, Irinel Liciu, Ileana Iliescu, Alexa Mezincescu, Valentina Massini, Octav Enigărescu, David Ohanezian, Dan Iordăchescu, Cornel Stavru, Valentin Teodorian, Ladislau Konya, Ion Piso, Gabriel Popescu, Gheorghe Cotovelea, maestrul de balet Oleg Danovski ș.a.

Un popas, în fața vitrinei cu cîntăreți, artiști ai poporului, face ca prin fața ochilor noștri să defileze un șir de personaje vii, să retrăim cu caldă înfiorare momente ale veritabilei culmi ale artei interpretative romînești contemporane. Mai întîi vom releva figura populară a maestrului Petre Ștefănescu-Goangă, care de 40 de ani este cel mai neobosit cîntăreț de operă și de concerte. Oare se vor șterge vreodată din memoria noastră nepieritoarele creații din Rigoletto, Falstaff, Paiațe, Wotan, Hans Sachs și din lungul șir de roluri interpretate la un remarcabil nivel artistic de valorosul nostru bariton ?... Dar vocea aproape inegalabilă de mezzosoprană, cu posibilități de altă în grav și inflexiuni de soprană în acut și totuși unitară, a Zenaidei Pally ! Zguduitoarea creație a țigăncii Azucena, atitudinea supla de mîndrie, iubire și gelozie a fiicei faraonului — Amneris, temperamentul vulcanic dezlănțuit în Carmen, cu multiplele însușiri expresive — datorită gamei variate de subtilități în intensitate și culoare, — pot fi oare șterse din mintea spectatorilor ? În ce privește pe Arta Florescu, care a atacat cu brio un repertoriu divers de la prelucrări populare, operetă și lied pînă la opere din toate epocile și în toate stilurile, personalitatea ei complexă impune la noi ca și pe alte scene ale lumii. Arta Florescu constituie un exemplu de probitate profesională și devotament față de artă, ilustrat prin creații din Othello, Tosca, Faust, Cavalerul rozelor etc. prin ariile din opere, imprimate pe pelicula primului film muzical romînesc — Darclée. Și — în fine — urmează exponate privind pe tînărul bariton Nicolae Herlea, al cărui nume este azi cunoscut de toți cunoscătorii de muzică de operă, din țară și de peste hotare. Vocea sa puternică și suplă, dotată cu un timbru specific baritonilor de cea mai înaltă clasă, tehnica sa desăvîrșită, simțul său muzical ,trăirea ardentă a personajelor întruchipate sînt calități care au cucerit adeziunea celor mai pretențioși critici de la Londra, Milano și New York și a celor ce l-au ascultat. Azi tînărul artist al poporului, care a figurat în spectacolele de deschidere a stagiunilor celor mai vestite opere din lume — Scala din Milano — și Metropolitan Opera din New York, este o glorie a artei interpretative vocale.

Expoziția permanentă a T.O.B.-ului „Pagini din istoria operei romîne" — realizată prin grija conducerii instituției și prin strădania muzeografului G. Ionașcu și a secretarului literar-muzical Constantin Cîrjan — se va îmbogăți în curînd cu busturile unor mari cîntăreți și muzicieni ca George Enescu, Elena Teodorini, Darclée, Florica Cristoforeanu, George Ștephănescu, Dem. Popovici-Bayreuth etc.

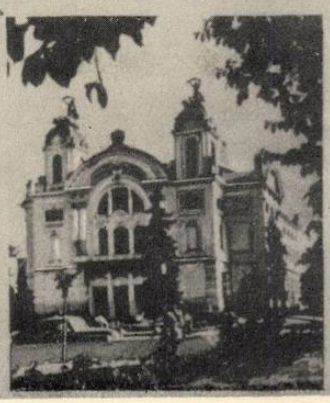
CIFRE GRAITOARE

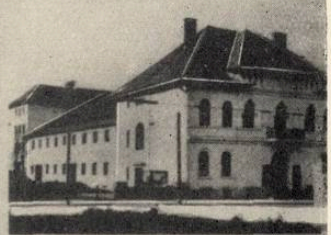


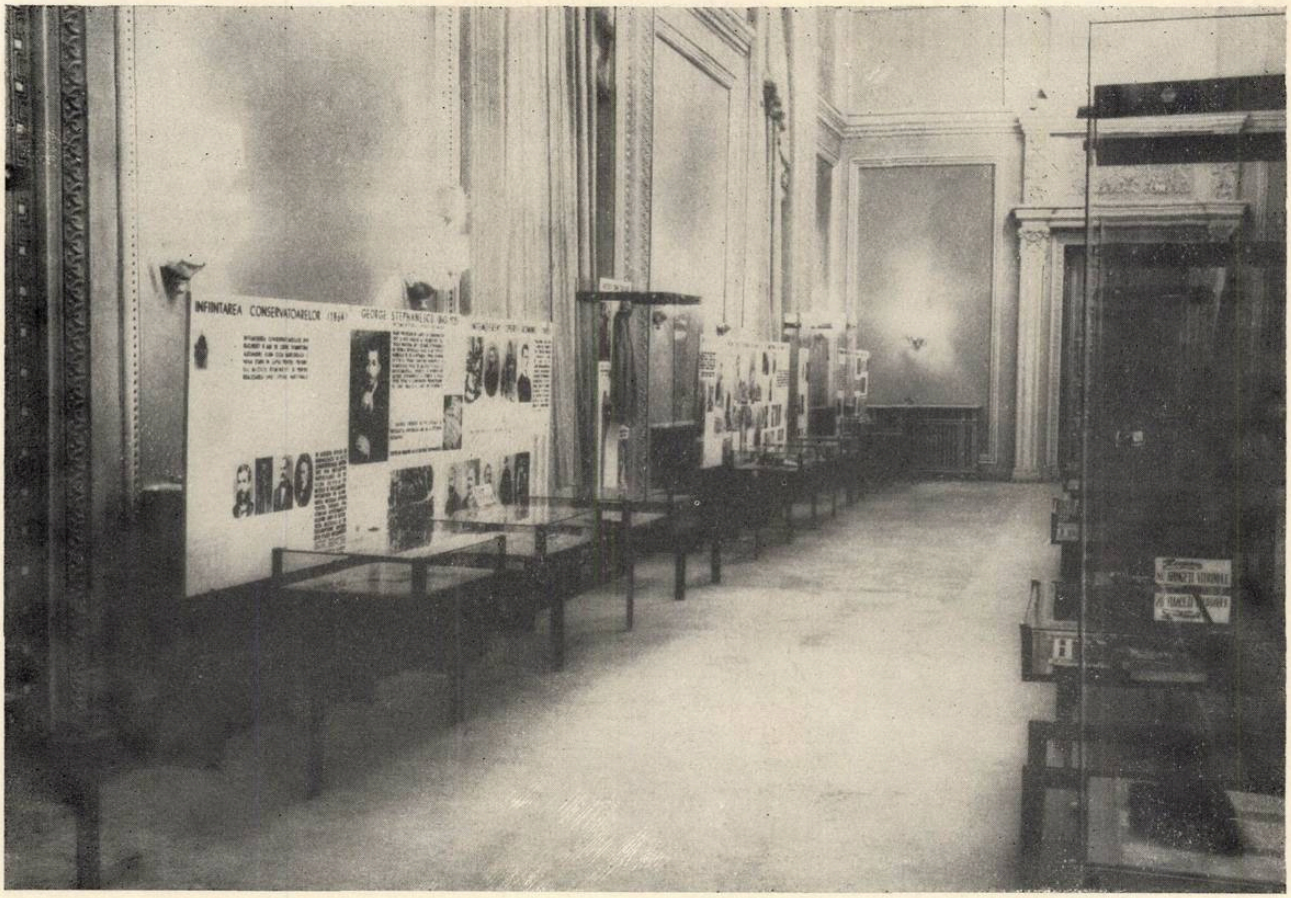
IN ANUL 1938 EXISTAU IN ROMINIA
DOUA TEATRE DE OPERA, LA BUCURESTI SI CLU
IN PREZENT FUNCTIONEAZA OPT TEATRE
CE REPREZINTA SPECTACOLE DE OPERA SI BALET

DATE COMPARATIVE ASUPRA ACTIVITATII OPEREI DIN BUCURESTI DIN ANII 1938 – 1963

NUMAR DE TITLURI	36	57
LUCRARI ROMINESTI	2	12
B A L E T E	2	20
NUMAR DE SPECTCOLE		
LA SEDIU	223	305
IN DEPLASARE	–	17
RECITALURI	–	162
NUMAR DE SPECTATORI	63340	245693






INFIINTAREA CONSERVATOARELOR (1864) GEORGE STEPHANESCU

COMPANII DE OPERA ALCATUITE DUPA 1902
CU TOATE SUCCESELE STRALUCITE OBTINUTE DE ARTISTII LIRICI ROMINI, ACTIVITATEA OPEREI SE DESFASURA CU INTERMITENTE DIN CAUZA SUPRIMARII PERIODICE A SUBVENTIEI. DIN ANUL 1901 GUVERNUL INCETEAZA SA MAI ACORDE MIJLOACE FINANCIARE. ASTFEL INCIT OPERA ROMINA DIN CADRUL TEATRULUI NATIONAL SE DESFIINTEAZA. STAGIUNILE DE OPERA AU FOST CONTINUATE INSA CU REGULARITATE IN BUCURESTI DE CATRE COMPANIILE INTEMEIATE DE ARTISTI.
SOCIETATEA LIRICA INTEMEIATA DE GEORGE STEPHANESCU IN 1902
SOCIETATEA LIRICA „OPERA"
IN TIMPUL PRIMULUI RAZBOI MONDIAL GEORGE ENESCU STRINGE IN JURUL SAU PE ARTISTII REFUGIATI LA IASI ORGANIZIND O STAGIUNE DE OPERA (1917-18)
IN ANUL 1919 SE INFIINTEAZA LA BUCURESTI „SOCIETATEA LIRICA OPERA" CARE DUPA CE SUSTINE CU SUCCES DOUA STAGIUNI ESTE PRELUATA DE CATRE STAT SI TRANSFORMATA IN „OPERA ROMINA" INSTITUTIE DE STINE STATATOARE
MEMBRI FONDATORI AI OPEREI ROMINE
ION NONA OTESCU
JEAN ATANASIU
EDGAR ISTRATTY
RUDOLF STEINER
E. DRAGULINESCU STINGHE
ALEXANDRA PERARU
A. COSTESCU-DUCA
MIRCEA LAZAR
C. STANESCU-CERNA
CONSTANTIN TEODORIAN
ELENA ROMAN
EGIZIO MASSINI
GEORGE FOLESCU
ROMULUS VRABIESCU
D. MIHAILESCU-TOSCANI
ENRICHETA RODRIGO
ALEXANDRU „ALGER"
ELIAHIM ALGAZI
ALEXANDRU LUPESCU
GRIGORE TEODORESCU
VASILE RABEGA
NICOLAE VAMASESCU
COMPANIA „C. GRIGO
INTEMEIATA IN

PRIME AUDIȚII

„Coloana fără sfîrșit" de T. Olah în primă audiție

În contextul programului prezentat la 25.II.1965 de de către Orchestra simfonică a Radioteleviziunii condusă de Iosif Conta, noua lucrare a lui Tiberiu Olah, Coloana fără sfîrșit, a căpătat semnificația centrului de greutate al întregului concert. Piesa, scrisă cu o tehnică mai puțin familiară interpreților, s-a bucurat din partea orchestrei și dirijorului de o atenție deosebită, proporțiile reduse ale programului (A. Webern — Passacaglia, T. Olah — Coloana fără sfîrșit, C. Franck — Variațiuni simfonice pentru pian și orchestră, solistă Sanda Bobescu și R. Wagner — Preludiu la opera Parsifal) condiționînd favorabil pregătirea ei.

De la cantate la oratoriul Constelația omului, la Sonata pentru clarinet solo și Coloana fără sfîrșit, Tiberiu Olah a marcat o frumoasă evoluție pe calea cristalizării stilului personal, stăpînirea tehnicii asigurîndu-i exprimarea nestingherită dar decentă a autenticului său temperament componistic.

Inspirată din cunoscuta lucrare a marelui sculptor, muzica lui Olah transpune în cadrele artei temporale dimensiunile psihice ale spațiilor lui Brâncuși. Privită dintr-un punct, ideea lucrării se dezvoltă într-o continuă mișcare distribuită pe planuri sonore, pînă la reluarea înălțată, în final, a ideii inițiale. Contrastul spațiilor statice și dinamice și neprevăzutul asimetric al emoției artistice, realizate cu o fină tehnică a prelucrării celulelor ritmico-melodice, aglomerărilor sonore și orchestrației cvasistereofonice, sugerează ascultătorului imaginile spațiale ale artei lui Brâncuși.

Scriitura piesei, transparentă și subtilă, oferă interpretului satisfacția unui travaliu de tip superior, dar îi impune în același timp un simț de răspundere mai mare față de partitură. Învingîndu-i dificultățile ritmice, intonaționale și de asamblare la un nivel deosebit pentru o primă audiție, orchestra condusă de Iosif Conta s-a impus ca un colectiv închegat, receptiv și entuziast, format din muzicieni dotați cu un deosebit simț al ansamblului și conștiinciozitate profesională.

Ca o consecință a rafinamentului interpretării, realizarea jocului timbrelor orchestrației a pus într-o lumină favorabilă diversele compartimente ale orchestrei stimulate de autoritatea șefilor de atac, a soliștilor (Radu Zvorișteanu, Igor Turjanski — vioara I, Mariana Kabdebo — pian, Gheorghe Tomovici — percuție). De altfel, publicul și-a spus cuvîntul apreciind reușita acestei prime audiții prin solicitarea unui bis.

Repetarea „Coloanei fără sfîrșit" a avut rolul de a echilibra seara de muzică de la Radio, căci programul, așa cum a fost el alcătuit inițial, contrazicea tradiția cronometrajelor concertelor simfonice (fără a socoti bisurile, fiecare din părți a durat aproximativ 25 de minute). Problema putea fi rezolvată prin aplicarea metodei tradiționale a prezentării primelor audiții, de două ori în același program, la începutul și sfîrșitul concertului, rezervîndu-se la mijloc spațiu celorlalte lucrări și timp de gîndire și asimilare ascultătorilor.

ALEXANDRU ȘUMSCHI

„Concert Carougeois" de A. F. Marescotti și „Simfonia brevis" de Cornel Țăranu

Dirijorul Mircea Cristescu și-a dovedit odată mai mult atașamentul pentru muzica contemporană, înscriind la loc de frunte în concertul său cu orchestra Filarmonicii „George Enescu", „Concert Carougeois" de André François Marescotti și „Simfonia brevis" de Cornel Țăranu, ambele în primă audiție la București.

Compozitorul Marescotti este o personalitate proeminentă a muzicii elvețiene, autor al unor lucrări pentru orchestră, voce și orchestră, muzică de cameră, în care îmbină în mod creator neoclasicismul contemporan, cultivat în prima jumătate a veacului nostru mai ales de Hindemith, Honegger, Milhaud, Prokofiev, Stravinski și Manuel De Falla cu anumite procedee devenite oarecum clasice în tehnica componistică a veacului nostru — politonalitatea, ritmica motorică, densitatea polifonică — introducînd și metode ale dodecafonismului cultivat de cei trei vienezi, Schönberg, Webern și Berg. Astfel el lărgește foarte mult noțiunea conceptului tonal, la fel ca și Alban Berg în „Concertul pentru vioară și orchestră"

sau în opera „Wozzeck". „Concertul Carougeois" — intitulat astfel după numele regiunii natale a compozitorului — vădește un climat senin, departe de romantismul disperat al creatorilor expresioniști. În părțile lirice prezintă și elemente ale neoromantismului de la finele veacului trecut și din acest punct de vedere secțiunea „Adagio", constituie un centru de gravitate, unde cantilena de amplă respirație impresionează plăcut chiar la o primă ascultare. În mișcările dinamice, stilul concertant — mai ales în final — ne amintește de preclasicul „Concerto grosso", plin de vigoare și optimism. În ciuda unui stereotipism ritmic, lucrarea ni se prezintă unitară, cu un conținut luminos și, ceea ce este deosebit de important, realizată cu o bogată expresie și bun gust, dovedind realele calități creatoare ale compozitorului.

Cu totul altele sînt problemele ridicate de „Simfonia brevis" de Cornel Țăranu. Ca și în alte lucrări cum sînt „Sonata pentru flaut", „Contraste" pentru pian, „Cîntece de dor", „Cantata Stejarul lui Horia", cicluri de madrigale corale, tînărul compozitor ne apare și de astă dată cu o muzică bine construită, concisă, sobră, lipsită de efecte exterioare, originală. După părerea noastră, Cornel Țăranu obține o izbutită sinteză sub aspect melodic între Webern și Enescu — doi autori diferiți ca modalitate estetică, — prezentă mai ales în prima parte, ce se desfășoară într-un climat liric, nostalgic, străbătut de accente dramatice, într-un atrăgător ritm de „parlando-rubato", tipic cîntecului lung românesc care a exercitat o puternică influență asupra sa. Întîlnim în Efigie o tendință către impasibilitatea expresiei care în fond nu face altceva decît să accentueze dramatismul și tensiunea lăuntrică. În final, conceput structural clasic, încadrat într-o formă de sonată, se remarcă un contrast dinamic (de altfel întregul discurs muzical degajă multă forță). Dacă realizarea artistică a acestei secțiuni constituie o calitate indiscutabilă, stilul ei manifestă o oarecare înrudire cu acel al perioadelor medii ale lui Stravinski și Bartók — spre deosebire de muzica, mult mai nouă ca factură, a primei părți, concepută pe principiul variației continue, ce-i conferise de altfel și mai multă spontaneitate.

Privită în ansamblu, Simfonia lui Cornel Țăranu constitue un succes al autorului și îmbogățește muzica românească cu o nouă lucrare inspirată și bine realizată. Ea se înscrie în drumul luminos al muzicii românești și ne dovedește încă o dată că, în epoca noastră, cînd întreaga artă este tot mai bogat reprezentată în orbita culturii mondiale, un creator nu trebuie să se limiteze în lucrările sale doar pe tradiția autohtonă, oricît de bogată ar fi. Curentele artistice noi care au cuprins lumea întreagă, transplantate pe tulpina robustă a tradiției noastre, au dat naștere la opere de o certă valoare. În trecut Alfons Castaldi, Nonna Otescu, Alfred Alessadrescu, Theodor Rogalski, au grefat impresionismul francez pe fertilul sol românesc, în timp ce azi, Mihai Jora, în lied mai ales, reprezintă o anumită sinteză între armonia expresionistă germană și cîntecul popular românesc. Putem continua exemplele, amintind de Paul Constantinescu, a cărui creație vădește în unele lucrări (Concertul pentru orchestră de coarde și ciclul de lieduri „Din Ulița noastră") puncte comune, în ce privește mijloacele (modul ton-semiton), cu Bartók și Messiaen.

Între orientarea neoclasicistă a compozitorilor Zeno Vancea și Sigismund Toduță și opusurile cele mai reprezentative ale lui Hindemith, există o strînsă legătură, fapt ce nu trebuie confundat cu preluarea epigonică.

Raportul judicios între tradiție, inovație și sinteza creatoare trebuie să stea la baza progresului muzicii noastre, după cum spune Zeno Vancea : „— Cultura muzicală a continentului nostru este rezultatul unui lung proces de influențare reciprocă", ceea ce desigur nu înseamnă nivelare și despersonalizare.

DORU POPOVICI

SPECTACOLE

Dmitri Başkirov

Pentru cei care l-au auzit într-un recital la sala Palatului R.P.R. acum 4 ani, Dmitri Başkirov nu e un necunoscut. Cu acel prilej, tînărul pianist dovedea o orientare în repertoriu, un rafinament al sonorităților, un lirism și o interiorizare care lăsau să se întrevadă o evoluție din cele mai fericite.

Pînă la un punct deci, interpretarea Concertului nr. 17 (sol major) K V 453 pentru pian și orchestră de Mozart părea previzibilă. Trebuie spus de la început că, prin apariția sa alături de Filarmonica „George Enescu" dirijată de N. Boboc, D. Başkirov a depășit așteptările. Evoluția sa în atît de scurt timp de la o viziune lirică, tinerească, serioasă dar întrucîtva lipsită de strălucire asupra muzicii, la acest echilibru între un temperament extrem de dinamic stăpînit în chingile unei inteligențe stilistice superioare și o expresivitate interiorizată într-un „grad" neobișnuit pentru cei 34 de ani ai săi, e surprinzătoare și justifică strălucirea concertistică — consacrată în 1956 de laurii concursului „Marguerite Long — Jacques Thibaud" — care l-a purtat peste trei continente, din India pînă în S.U.A.

Stăpînirea deplină a instrumentului cu o tehnică cizelată, suplă, cu o sonoritate care, mai ales în nuanțele de piano, atinge o expresivitate de mare artist, diversitatea mijloacelor și finisajul detaliilor, sînt calități ce se cer prețuite la un pianist, nu mai puțin decît logica frazării și rigoarea construcției. Ascultîndu-l pe Başkirov, ne farmecă faptul că toate acestea, prezente, constituie doar fundamentul unei

adînci explorări în universul emoţional al operei executate.

Fiecare notă, fiecare frază, sînt grele de gînduri şi simţiri încît nu mai sîntem în faţa unei varietăţi de procedee tehnice (şi nu pot să nu amintesc aci mîna sa stîngă, de o rară expresivitate), ci a unei mari mobilităţi interioare, lucid dominate, care îmbracă pe rînd haina diverselor personaje ale unei piese.

Desigur, el rămîne predominant o natură lirică şi aceasta a luminat şi pasajele „brillante", făcîndu-le „să vorbească" cu aceeaşi naturaleţe ca şi expunerile tematice. Acelaşi lirism care a colorat fiecare variaţie din Finalul concertului într-un mod diferit, — dînd întregii părţi aspectul unei mari scene de operă, într-o atmosferă de intensă fericire — s-a ridicat în Adagio la o complexitate expresivă impresionantă prin adîncimea şi simplitatea sentimentului.

Cu aceasta cred că am ajuns la esenţa artei lui Başkirov, caracterizată pe de o parte prin sobrietatea şi simplicitatea, aş zice chiar reţinerea expresiei, pe de alta prin intensitatea ardentă a simţirii. Şi peste toate, o mare bucurie de a cînta, permanenta participare la tot ce se petrece în orchestră (ce admirabil a ştiut să se integreze ţesăturii orchestrale de o neobişnuită bogăţie, care constituie încă unul din marile farmece ale acestui concert !).

Poate că pe alocuri au existat unele instabilităţi ritmice, poate unele accente au fost prea dure. Dar avem în faţă un artist în plină şi vertiginoasă ascensiune.

Acelaşi entuziasm pentru muzică, l-a animat şi în înţelegerea micului recital de „bis"-uri, de Gluck, Scedrin, Prokofiev, Schumann, oferite unui public nu mai puţin entuziast. O menţiune specială pentru piesa de Gluck, originală pentru flaut, a cărei interpretare nu ne-a lăsat nici o clipă gustul, adesea dubios, al transcripţiilor.

Acompaniamentul destul de dificil, a fost în general prompt, dar adeseori prea tare şi cu unele decalaje (suflătorii de lemn în final).

Programul a mai cuprins Simfonia nr. 102 în si bemol de Haydn, poemul simfonic „Marea Neagră" de Al. Paşcanu şi Suita II din baletul „Bachus şi Ariana" de Albert Roussel, echilibrînd astfel 2 părţi unitar constituite pe epoci şi stiluri.

Dirijorul N. Boboc şi orchestra Filarmonicii „George Enescu" au fost mai puţin inspiraţi în simfonia de Haydn, cîntată cu o insuficientă precizie ritmică şi diversitate (chiar sonoritatea plăcută din părţile lente fiind uniformă, devenea inexpresivă), la un grad restrîns de pătrundere în lumea foarte vie şi colorată, sugerată de această capodoperă a maestrului vienez.

Fapt de cultură remarcabil şi care nu trebuie să rămînă izolat, — programarea întregului ciclu Haydn dovedeşte la fiecare execuţie cît de necesară era acoperirea acestei lacune, prin condamnarea la uitare a unei perioade din cele mai creatoare din istoria muzicii.

Mult mai „acasă" în poemul lui Al. Paşcanu — pus într-o frumoasă lumină printr-o execuţie îngrijită — orchestra, animată de dirijorul N. Boboc, a reuşit o redare a Suitei de Roussel din care nu au lipsit nici poezia de atmosferă mitologic — senzuală, nici frenezia dionisiacă din final, confirmînd încă o dată locul definitiv pe care această lucrare îl ocupă în repertoriul orchestrelor.

C. IONESCU-VOVU

Dubravka Tomsic

Pianista iugoslavă Dubravka Tomsic s-a prezentat în faţa publicului nostru cu o carte de vizită demnă de invidiat. Copil minune, — la 5 ani a fost admisă la Academia de Muzică din Liubliana — elevă a lui Arthur Rubinstein, ea are de pe acum o bogată activitate, apărînd în nenumărate rînduri pe marile scene de concert ale Europei şi Americii.

Am ascultat-o interpretînd cu orchestra Filarmonicii „George Enescu" sub conducerea dirijorului Mircea Basarab *Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră în do minor* de Serghei Rahmaninov. Am regăsit în tălmăcirea tinerei pianiste iugoslave atmosfera sărbătorească, prospeţimea sentimentului liric, elanul tumultuos, duioşia, patetismul, care străbat de la un cap la altul acest opus atît de reprezentativ din creaţia compozitorului rus.

Am admirat capacitatea de a trece de la o stare emoţională la alta total deosebită, vigoarea interpretării din partea întîia sau din finalul concertului, calmul plin de visare din *Adagio* redat cu acea simplitate, acea lipsă de emfază care îl anunţă pe muzicianul serios.

Bogăţia paletei sonore, temperamentul generos sînt însoţite de uşurinţa tehnică pe care am remarcat-o şi în piesele de virtuozitate de Rahmaninov şi Moscovski, acordate ca bisuri.

În program au mai figurat Concertul nr. 2 pentru orchestră de Mihai Rădulescu şi cantata Carmina Burana de Carl Orff.

Lucrarea lui Carl Orff a găsit în Mircea Basarab acelaşi interpret fidel, dirijorul reuşind şi de data aceasta o redare plină de strălucire, scoţînd în re-

lief nenumăratele părți frumoase pe care le conține această cantată. El a avut în orchestră, soliști și mai ales în corul dirijat de V. Pîntea prețioși colaboratori.

Ascultînd *Concertul pentru orchestră* de Mihai Rădulescu, ne-am amintit de prima apariție a sa în recitalul de orgă pe care acesta l-a susținut în 1959. Preocupările de creație ni-l înfățișează pe tînărul organist ca pe un muzician plin de speranțe. Lucrarea reprezintă o sinteză între forma de *concerto grosso* și cea de sonată clasică. Remarcîndu-se prin măiestria scriiturii contrapunctice, melodică și ritmică bogată, concertul are însă anumite inconsecvențe stilistice rezultate poate din influența pe care o exercită încă asupra tînărului compozitor arta marilor organiști. Calitățile concertului fac ca această piesă să depășească nivelul unei lucrări de școală.

V. POPESCU-DEVESELU

Dirijorul Tommaso Benintende-Neglia la T.O.B.

Directorul artistic al Festivalurilor muzicale de la Enna*) (Sicilia) Tommaso Benintende-Neglia a fost oaspetele nostru, în luna martie, dirijînd două spectacole la Teatrul de Operă și Balet. Șeful de orchestră italian s-a afirmat ca un excelent muzician, cucerind, încă de la repetiții, simpatia și prețuirea. Bun pianist și cunoscător al partiturilor muzicale în amănunțime, a dirijat din memorie cu desăvîrșită siguranță — de unde o mare libertate și dezinvoltură la pupitru, posibilitatea de a urmări sinoptic toată interpretarea vocală și mișcarea scenică, pe care le-a coordonat în chip ireproșabil cu acompaniamentul orchestral.

Dirijorul a mobilizat cu prompitudine orchestra ori de cîte ori a fost vorba de a sublinia prin participarea acesteia momentele de culminație artistică, după cum i-a imprimat pondere, moderație, în momentele de cantilenă verdiană cînd aceasta se cerea lăsată să se desfășoare nestînjenit. Acest lucru a apărut clar în *Othello* unde rolul Desdemonei a fost interpretat de Arta Florescu. Atît în duetul din actul III cu Othello (Garbis Zobian) cît și în Aria *Salciei* și *Ave Maria* din ultimul act, eminenta noastră primadonă a cîntat cu acea puritate cristalină ce s-a făcut apreciată elogios pretutindeni unde s-a manifestat. Dispunînd de o tehnică vocală desăvîrșită, înmănunchind inteligența și sensibilitatea interpretativă într-o perfectă armonie, Arta Florescu a redat cu noblețe, cu o remarcabilă distincție, sentimentele eroinei. Desdemona rămîne una din multiplele sale creații de înaltă clasă.

Alături de protagonistă s-au distins Garbis Zobian (Othello) și Mihail Arnăutu (Jago), ambii pentru chipul în care au redat cu pătrundere psihologică personajele shakespeariene respective.

Se cuvin subliniate unele pasaje orchestrale, ce au vădit o reală măiestrie din partea dirijorului ca de pildă *Furtuna* (actul I) realizată cu o mare precizie ritmică și cu sugestive nuanțe de colorit orchestral, precum și interludiul ce premerge *Aria Salciei*, în care a creat atmosfera specifică dramei.

Dirijorul oaspete a condus apoi spectacolul *Paiațe-Cavalleria rusticana*. După prolog, cîntat de baritonul Petre Ștefănescu-Goangă, cu o forță și ampioare vocală, justețe a intonației și degajare a prezentării, invidiabile chiar de cel mai tînăr și înzestrat cîntăreț, Arta Florescu a interpretat rolul Neddei cu o intensă trăire lăuntrică și acea pasionată dăruire care măsurau diferențierea pe care artista noastră înțelege să o realizeze între drama verdiană și școala veristă italiană. S-au apropiat sensibil de stilul său interpretativ Garbis Zobian (Canio) și Ion Stoian (Arlechinul). Cît privește dirijorul, acesta a ținut un exemplar echilibru între sonoritățile din fossa orchestrei și cele de pe scenă, făcînd ca toți interpreții să aibă sentimentul perfectei siguranțe, întrucît erau urmăriți cu o neobosită atenție și competență. Accentuăm, în încheiere, importanta contribuție a lui Tommaso Benintende Neglia la buna desfășurare a operei *Cavalleria Rusticana*. Pasajele corale au beneficiat de arta sa, întrucît intensitățile au fost dozate în chip foarte judicios, pe partide, cu luarea în considerație a ambitus-ului respectiv, în care se desfășurau. Momentul de vîrf ale spectacolului l-a constituit, indiscutabil, magistrala interpretare a celebrului *Intermezzo* simfonic, emoționant prin forța dramatică pe care i-a comunicat-o. După frumoasele sale succese de la București, dirijorul italian a condus, încă două spectacole, la Iași (Paiațe) și Cluj (Turandot). Arta interpretativă a lui Tommaso Benintende Neglia a fost călduros apreciată, fiind de nădăjduit că această fructuoasă colaborare va continua și în viitor.

J.-V. PANDELESCU

*) Spectacolele muzicale de la Enna au fost inaugurate în vara 1938, cu opera *Aida*, rolurile principale fiind interpretate de Maria Caniglia și Emil Marinescu, sub conducerea dirijorului Giacomo Armani.

Prezențe românești

Sub titlul „Primul Concurs Internațional de balet" semnat de B. Consulova și T. Teodosiev, revista Bălgarska Muzîka scrie : Din cei premiați, trebuie să reliefăm pe tînăra romîncă, Magdalena Popa, balerină cu posibilități creatoare excepționale.

Magdalena Popa este o lirică ponderată, care impresionează puternic ; este excepțional de plastică ; ea se dăruie dansului.

Prezența ei în scenă este de așa natură încît concentrează pe spectatori, îi face s-o urmărească cu răsuflarea tăiată. E regretabil că din cauza unor greșeli în tactica repertoriului, în loc de aur, a primit argint ; și totuși, de multe ori, argintul strălucește destul de puternic și luminos.

De asemenea revista La Bulgarie, consemnează sub titlul „Les grandes iniatives d'un petit pays" : Balerina romînă, Magdalena Popa medalie de argint, pe care unele erori de repertoriu au privat-o de medalia de aur — merită o atenție particulară. Ea a executat Adagio din actul II, „Lacul Lebedelor", adagio din actul II, „Giselle" un fragment din „Spartacus" și „Moartea Lebedei". Este o artistă perfectă, care știe să degajeze admirabil latura poetică a dansului. Eleganța sa și emoția-i subtilă o situează printre balerinele curentului romantic, care se afirmă și mai mult, într-un repertoriu mai extins.

★

Ziarul iugoslav „Politika" din 18 ianuarie scrie între altele sub titlul : „Valentin Gheorghiu un pianist cu capacități excepționale" : Valentin Gheorghiu a cucerit publicul nostru. În stilul său interpretativ, realmente de aur, el pune accentul pe valorificarea conținutului muzicii, reușind să realizeze aceasta prin mijlocirea unei bogate palete de culori și evidențierea cantilenei lirice pe care o redă în chip strălucit.

În tot ceea ce face deslușim valori estetice precise și o puternică personalitate. Interpretarea sa beneficiază de o tehnică desăvîrșită, care însă nu reprezintă un scop în sine ci servește gîndirea muzicală. El nu este numai un pianist ci un muzician desăvîrșit.

★

Referindu-se la concertul dat la Zagreb, împreună cu orchestra Filarmonicii sub conducerea dirijorului vest-german Carl August Vogt, precum și la recitalul susținut după aceea, criticul muzical A. Tomișek arată în ziarul „Viesnik" din Zagreb din 25 ianuarie 1965 următoarele : ....„Valentin Gheorghiu ne-a lăsat impresia unui artist celebru. Piesele prezentate la recital ne-au dovedit pe lîngă stăpînirea diapazonului larg și expresiv al stilului propriu fiecăreia, capacitatea sa de a fixa plastic toate momentele lor caracteristice. Pianistul a dat acestui concert caracterul unei strălucite manifestări muzicale...".

★

Artiștii romîni au avut o susținută prezență peste hotare, în primul trimestru al anului curent. La Metropolitan Opera au susținut spectacole mezzosoprana Elena Cernei și baritonul Nicolae Herlea. Tenorul Ion Piso a cîntat la Nisa și Liège, după care a întreprins un turneu în R. P. Polonă. Baritonul Dan Iordăchescu a cîntat în Belgia și Olanda, iar Cornel Fînățeanu în Uniunea Sovietică.

Valentin Gheorghiu a concertat în Grecia la Atena și Salonic.

Monografia dedicată Conservatorului „Ciprian Porumbescu"

Editura muzicală și-a făcut o datorie de onoare din a tipări, cu ocazia jubileului de 100 de ani, o lucrare monografică consacrată Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Încă de acum 10 ani, cînd în cuvintele rostite de regretatul profesor George Breazul la adunarea festivă de la Ateneu desprinsesem trăsăturile generale ale evoluției acestui înalt for de cultură muzicală, simțisem cu toții lipsa unei lucrări cuprinzătoare, care să arate la un nivel superior de cercetare muzicologică străduințile înaintașilor și cuceririle prezentului.

Iată, de ce apariția pentru prima dată a unei asemenea cărți este primită cu o vie satisfacție de toți cei care, într-un fel sau altul au fost sau sînt legați de activitatea Conservatorului „Ciprian Porumbescu".

Monografia este rodul activității colectivului catedrei de istorie a muzicii, autori fiind: lectorii *Octavian L. Cosma, Vasile Dinu, Dan Smîntînescu.* Și-au dat concursul deasemeni prof. Ovidiu Varga, Petre Brîncuș, George Bălan și preparatorul Florin Staicu. Definitivarea lucrării a fost sprijinită de toți profesorii cu o activitate îndelungată și de membrii Consiliului științific, încununînd cu un frumos omagiu cei 100 de ani de străduanii, frămîntări și realizări.

Primul capitol (*Premise*) ne înfățișează începuturile învățămîntului nostru muzical ai cărui „muguri firavi" îi putem întrezări încă din secolul XIV. Școlile de cîntăreți bisericești în secolul XVIII și prima jumătate a secolului XIX, „Societatea Filarmonică" condusă de Ion Heliade Rădulescu (1834), „Așezămîntul horal de la Curtea Veche" (1845), „Institutul de muzică vocală" (1863), sau „Școala de muzică instrumentală" — iată tot atîtea acumulări cantitative care aveau să ducă la înființarea Conservatorului din București.

Evenimentul are loc la 6 octombrie 1864. Lucrarea îl consemnează în capitolul ulterior (*Primii pași*) scoțînd în evidență personalitatea primului director, Alexandru Flechtenmacher, muzician distins, entuziast deschizător de drum în învățămîntul muzical.

Urmează o amplă analiză a istoriei Conservatorului între anii 1864—1944 (în capitolele: *Decenii frămîntate, Căutări și aspirații*) din care desprindem evoluția disciplinelor muzicale, eforturile profesorilor în condiții sociale neprielnice și lupta lor cu diletantismul forurilor superioare, figuri proeminente de directori ca: Eduard Wachmann, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Ion Nonna Otescu, Mihail Jora. Monografia are meritul de a prezenta trăsăturile esențiale ale personalității artistice a fiecărui profesor cu realizări deosebite, dînd succinte date biografice și făcîndu-ne cunoscute principiile și metodele lor de lucru.

Ultimul capitol, cel mai extins, este dedicat *„anilor de avînt"* care au urmat Eliberării. În condițiile noi create de statul democrat-popular, aspirațiile înaintașilor au devenit realități. Învățămîntul artistic este reorganizat pe baze profund democratice și orientat pe o linie cu adevărat realist-științifică. Principalele etape străbătute de conservator în cei 20 de ani sînt analizate pe larg. Devenit institut de învățămînt superior, acesta își deschide larg porțile fiilor de oameni ai muncii lipsiți în trecut de posibilitatea de a studia ca profesioniști arta muzicală. Cursurile devin gratuite, se acordă studenților burse și indemnizații de merit. În fine, instalat într-o clădire corespunzătoare, Conservatorul este dotat cu mijloace moderne pentru desfășurarea în condiții optime a cursurilor (biblioteca de cărți și partituri reamenajată și extinsă, discotecă, fonotecă, studio de imprimări, sală de concerte, studio de operă etc.), devenind astfel un important factor de cultură muzicală.

Prin străduințele întregului corp profesional și administrativ, sub conducerea noilor rectori — Ioan D. Chirescu, Dimitrie Gh. Dinicu, Dumitru D. Botez, Victor Giuleanu — Conservatorul își întîmpină jubileul de 100 de ani cu realizări la înălțimea exigențelor contemporane.

Sînt apoi trecute în revistă toate catedrele, cu componența lor și cu sublinierea ponderii pe care o au în Conservator. E de asemenea desemnată munca științifică deosebit de fructuoasă a cadrelor didactice, a cărei amploare reflectă fundamentul realist-științific al procesului de învățămînt.

Apreciind meritele deosebite ale cărții considerăm regretabil faptul că, o lucrare de asemenea importanță apare într-o prezentare grafică mult inferioară conținutului ei valoros. Dorim desigur o ameliorare în această direcție în următoarele reeditări.

Monografia reușește însă să redea esențialul, într-o exprimare clară, colorată, concisă, cu o justă proporționare a capitolelor și citatelor. Lucrarea constituie un document istoric de maximă importanță și un viu stimulent pentru noi cercetări muzicologice.

Împreună cu autorii cărții, dorim Conservatorului de muzică „Ciprian Porumbescu" din București la începutul celui de al doilea veac, o activitate rodnică corespunzătoare perspectivelor noi și luminoase pe care le are în față.

GRIGORE BĂRGĂUANU

Expoziție „Enescu" la Londra

Cu prilejul împlinirii a zece ani de la moartea lui George Enescu, în salonul de expoziții al sălii de concerte Royal Festival Hall din Londra a avut loc recent deschiderea unei expoziții documentare comemorative închinată marelui compozitor.

Organizată din inițiativa Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă din R.P.R. și Britisch Council din Londra, ea a fost pregătită în Romînia de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă în colaborare cu Uniunea Compozitorilor și Muzeul „George Enescu", cu concursul unui colectiv de graficieni condus de Ion Drugă și Petre Grand, (fotografii executate de S. Satmari) și a muzicologilor Viorel Cosma, Petre Codreanu și Gheorghe Firca, cuprinzînd numeroase exponate (cărți, discuri, panouri fotografice, documente).

Expoziția a fost deschisă — în prezența ambasadorului romîn la Londra, Alexandru Lăzăreanu — de către dirijorul John Prichard ; au asistat la festivități R. L. Speaight, director în Ministerul de Externe, H. F. Oxbury, director general adjunct al Consiliului britanic, Gilbert Lougden, membru al Parlamentului, președintele Comitetului est-european din Consiliul britanic, numeroși reprezentanți ai vieții culturale și muzicale britanice, artiști care au participat la festivalurile internaționale „George Enescu" la București, atașați culturali ai unor misiuni diplomatice, editori și cronicari muzicali de la marile cotidiene și reviste de specialitate din Londra.

Au mai fost prezenți interpreții romîni, Radu Aldulescu, Valentin Gheorghiu și Ștefan Gheorghiu care, în cadrul programului de schimburi culturale dintre R.P.R. și Anglia, au susținut la Royal Academy of music din Londra și la Academia de muzică din Manchester recitaluri în cadrul cărora au fost interpretate Sonata a III-a pentru vioară și pian op. 25 și suita „Impresii din copilărie", op. 28 de George Enescu, precum și Sonata în re minor pentru violoncel și pian de Valentin Gheorghiu.

Expoziția rămasă deschisă pînă la 4 aprilie, a atras numeroși vizitatori dintre care unii și-au înscris în cartea de impresii înalta admirație pentru George Enescu și muzica sa.

★

● Luna martie a acestui an a fost bogată în succese pentru interpreții romîni peste hotare.

● Un răsunător succes a avut la Metropolitan Opera din New York mezosoprana Elena Cernei în rolul Dalilei din opera „Samson și Dalila" de Saint Saens. Publicul newyorkez a aplaudat-o cu căldură, iar ziarele New York Tribune și New York Times au publicat articole elogioase.

● De un deosebit succes s-a bucurat și tînărul violonist Mihai Constantinescu în interpretarea personală pe care a dat-o concertului pentru vioară și orchestră de Beethoven, în Sala Congreselor din Dresda (R.D.G.).

● Soliști ai Teatrului de Operă și Balet baritonul Dan Iordăchescu și tenorul Ion Piso au obținut succese importante pe scena operei din Liège (Belgia) unde au interpretat rolurile principale ale operei Lucia di Lammermoor. Tot în Belgia — la Bruxelles — a cîntat cu succes baritonul Ladislau Konia în Traviata.

De asemenea o mare apreciere s-a dat concertelor prezentate de pianistul Gheorghe Halmoș în R. P. Polonă, în patru orașe.

● Teatrul Mare din Moscova va avea în curînd o nouă scenă de repetiții tot atît de mare ca și scena de reprezentații. Noua scenă va fi amenajată deasupra sălii operei.

● La Moscova s-a prezentat în premieră mondială al 9-lea și al 10-lea cuartet de coarde de Sostacovici. Benjamin Britten, căruia compozitorul sovietic i le-a prezentat în prealabil, a declarat că numai pentru a asculta aceste cuartete și ar fi meritat să facă o călătorie la Moscova.

● Corul de copii al Radiodifuziunii din R. P. Ungară va da concerte în iunie în Japonia și în august în America, în primul său turneu în afara Europei, pe care-l face de la înființarea sa acum zece ani.

● Filarmonica cehoslovacă va face un turneu în Statele Unite și Canada la sfîrșitul anului 1965. Aceasta va fi prima ei apariție în America. Concertele vor fi conduse de Karl Ancerl și Vaclav Neumann.

● Radiodifuziunea cehoslovacă a lansat un concurs internațional de compoziție pentru o lucrare simfonică. Lucrările trebuiesc trimise pînă cel mai tîrziu la 31 decembrie 1965.

● Noua clădire a operei din Varșovia se va inaugura în septembrie 1965. Imensa clădire, prevăzută cu o modernă aparatură de scenă, este construită în colaborare cu tehnicieni și arhitecți austrieci.

● Orchestra Radioteleviziunii franceze a prezentat în luna martie un concert de muzică cehă. Programul a cuprins Carnavalul de Dvorak, Simfonieta de Janacek, Concertul pentru violoncel și orchestră de Jindrich Feld (1958) prezentat acum pentru prima dată în Franța și Polcă și fugă din Schwanda de Jaromir Weinberg. Concertul, dat în cadrul Asociației Tineretului Muzical francez, a prezentat interes mai ales prin audierea unor lucrări valoroase, dar destul de rar interpretate în public.

Cuprinsul

Pag.

Theodor Grigoriu
Muzica și cea de a șaptea artă 1

DISCUȚII : CREAȚIA ȘI INTERPRETAREA EI

Sergiu Sarchizov
Primele audiții și exigențele compozitorului 11

Mircea Simionescu
Ce așteaptă ascultătorul de la o primă audiție ? 15

George Manoliu
Cum sprijinim creșterea artistică a tinerilor soliști 18

Panait Victor Cottescu
Pregătirea regizorilor de operă 23

Gheorghe Firca
Muzicologia contemporană și problemele limbajului muzical 28

Alexandru Colfescu
Glorioase vestigii ale artei noastre lirice (Note la Muzeul T.O.B.) 36

CONCERTE — SPECTACOLE

Prime audiții
Alexandru Sumski
„Coloana fără sfîrșit" de T .Olah în primă audiție 41

Doru Popovici
„Concert Carougeois" de A. F. Marescotti și „Simfonia brevis" de Cornel Țăranu 41

C. Ionescu-Vovu
Dmitri Başkirov 42

V. Popescu-Deveselu
Dubravka Tomsic 43

J.-V. Pandelescu
Dirijorul Tommaso Benintende-Neglia la T.O.B. 44
Prezențe românești 45

RECENZIE

Grigore Bărgăuanu
Monografia dedicată Conservatorului „Ciprian Porumbescu" 46
Note. Expoziție „Enescu" la Londra 47

Sommaire

Page.

Theodor Grigoriu
Le musique et la cinématographie 1

Sergiu Sarchizov
Les premières auditions et les exigences du compositeur 11

Mircea Simionescu
Qu'est ce qu'on attends d'une première audition ? 15

George Manoliu
Notre appui à l'évolution artistique des jeunes solistes 18

Panait Victor Cottescu
Sur l'enseignement régisoral d'Opéra 23

Gheorghe Firca
La musicologie contemporaine et les problèmes du langage musical 28

Alexandru Coflescu
Les illustres vestiges de notre art lyrique (A travers le musée du Théâtre d'Opéra et balet de Bucarest) 36

CONCERTS—SPECTACLES

Alexandru Şumski
„La colonne infinie" de T. Olah en première audition 41

Doru Popovici
„Concert Carougeois" de A. F. Marescotti et „Simfonia brevis" de Cornel Țăranu 41

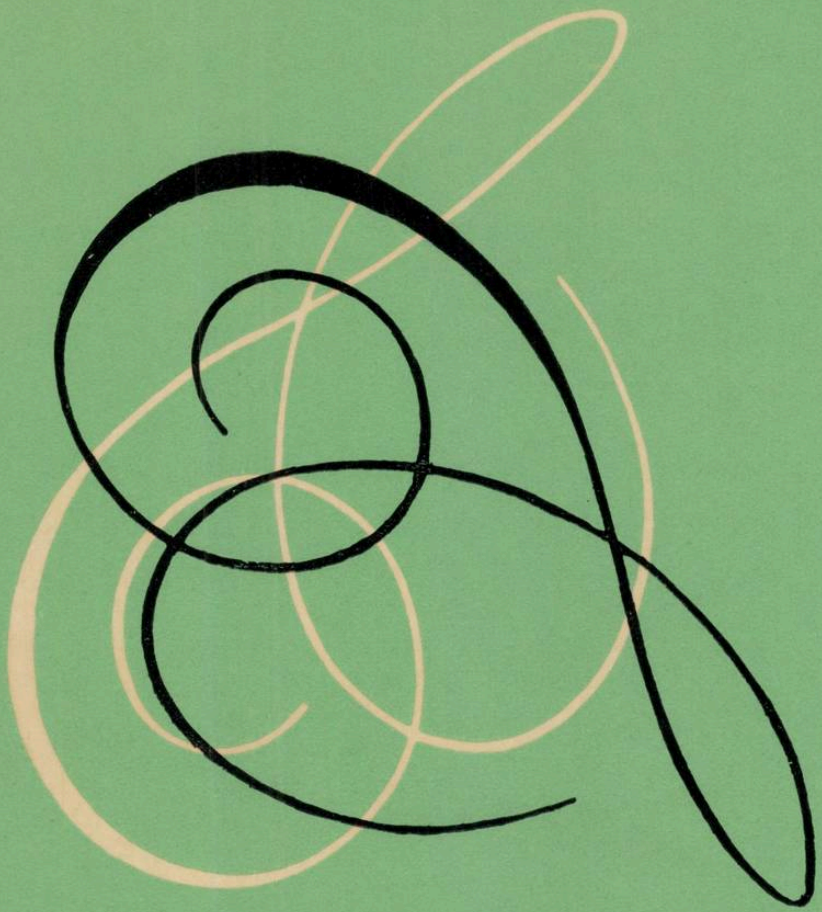
C. Ionescu-Vovu
Dmitri Baskirov 42

V. Popescu-Deveselu
Dubravka Tomsic 43

J.-V. Pandelescu
Le chef d'orchestre Tommaso Benintende-Neglia 44
L'art roumain à l'étranger 45

Grigore Bărgăuanu
Monographie du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" 46
Notes. L:Exposition „Enesco" à Londres 47

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU



muzica

APRILIE
1965

4

REVISTA
UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN R P R SI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURA
SI ARTA

muzica

ANUL XV Nr. 4 APRILIE 1965

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Aspecte ale polifoniei moderne

de WILHELM BERGER

Muzica modernă, în devenirea ei, este comparabilă cu un torent de ape care, căutînd să-şi depăşească limanul, este totuşi nevoit a se încadra în hotarele firești. Înăuntrul acestei mişcări permanente, fiecare val sau undă îşi are însemnătatea şi nuanţa sa, desigur în grade diferite. În cadrul acestui proces de dobîndire a unor noi legităţi de organizare a materialului sonor, polifonia — în multitudinea aspectelor ei — reprezintă o forţă de prim ordin.

Importantele prefaceri petrecute în gîndirea componistică, pe tărîmul limbajului sonor, rezultatele structurale şi definitorii pentru profilul muzicii moderne, ritmul trepidant ce caracterizează evoluţia muzicii din prima jumătate a secolului douăzeci, orientările şi conceptele conturate în acest interval de timp ne obligă mereu la analize şi sinteze, la sistematizarea elementelor. Greutatea nu constă atît în *însumarea* efectelor izolate ci mai cu seamă în *găsirea punctelor comune*, în depistarea principiilor cauzale — principii ce au generat o multitudine de forme. Vom încerca să răspundem necesităţii de a reliefa conexiunile dintre fenomene.

În teoria muzicii, una din cele mai cuprinzătoare noţiuni este acea de *polifonie*. Fără a afirma că e „veche cît lumea", polifonia — coordonată de bază în procesul de constituire a discursului muzical — domină de un mileniu dezvoltarea muzicii culte, strălucind de-a lungul veacurilor ca un astru cu inepuizabile resurse de energie. De fapt, oricît am scruta momentele şi datele istoriei, totalitatea fenomenelor muzicale polarizează în jurul a două modalităţi fundamentale de organizare : omofonia (monodia) şi polifonia, adică dispunerea discursului muzical pe una sau mai multe voci. Muzica cultă, începînd cu secolul al zecelea al erei noastre, se bazează pe principiile polifoniei, pe continua extindere şi aprofundare a acestora. Mai mult, putem atribui un sens polifonic deopotrivă eterofoniei antice greceşti cît şi unor rudimente de polifonie aflate în muzica popoarelor orientale, astfel încît originea cîntului polifonic pare a se pierde în negura timpului.

Cu secole în urmă, în plină evoluţie a gîndirii polifonice baroce, ce şi-a găsit marea culminaţie în arta lui Johann Sebastian Bach, orga — cel mai complex instrument care concentrase în tehnica sa posibilităţile cîntului polifonic simultan — primise denumirea de „regina instrumentelor". În ansamblul mijloacelor contemporane de limbaj muzical, o astfel de funcţie, un astfel de corolar îl reprezintă însăşi polifonia : în ea se contopesc şi ajung la o unitate superioară, armonios echilibrată, atît principiile contrapunctului cît şi elementele sonanţei armonice (armonie) în multitudinea combinaţiilor posibile ; totodată polifonia poate integra varietatea structurilor ritmice cît şi larga paletă a timbrelor şi intensităţilor sonore. *În ultima instanţă, po-*

2911

lifonia complexă este arta de a zugrăvi pe planuri multiple, simultane și juxtapuse (prin personalizarea vocilor și reliefarea planurilor) diversitatea momentelor și devenirilor într-o unitate de sens și idei. Cu alte cuvinte, discursul polifonic se caracterizează printr-o stare poliplană. În aceasta ni se pare a consta esența gîndirii polifonice moderne.

Astăzi, noțiunea de polifonie cuprinde (în urma acumulărilor) o asemenea complexitate de fenomene încît în mod inerent se strecoară și unele confuzii. Desigur, delimitările în teoria muzicii sînt necesare în vederea conturării disciplinelor de studiu. Dar de multe ori se confundă polifonia cu conceptul contrapunctic, reducînd-o la acesta. De fapt, atît muzica sever contrapunctică (bazată pe voci reale, consecvent depănate și egală în importanță) cît și muzica concepută pe temeiul monodiei acompaniate (voce principală cu voci subordonate sau voce principală cu armonie polifonizată) se înscriu în egală măsură (deși temeiul diferă) în sfera muzicii polifonice. Stilul contrapunctic și cel al monodiei acompaniate, iată cele două coordonate principale ale muzicii. Marea răspîntie din istoria muzicii, evidentă spre mijlocul secolului XVII, semnifică o substituire a coordonatelor : arta contrapunctului, înfloritoare în epoca Renașterii, culminînd apoi în muzica barocului, este înlocuită prin arta monodiei acompaniate, odată cu afirmarea muzicii clasice, faptul perpetuîndu-se în cea romantică. Fără îndoială cele două modalități de organizare a discursului muzical nu reprezintă neapărat coordonate strict diferențiate, delimitate și contrare ; în practica muzicală ele s-au întrepătruns adesea, formîndu-se o simbioză tocmai pentru asigurarea varietății de exprimare a gîndirii și emoției muzicale. În acest sens este suficient să citățm prezența unor întinse suprafețe contrapunctice în ultimele simfonii mozartiene, includerea formei de fugă în cvartete și sonate ca și vădita tendință de sintetizare a principiilor formelor de sonată și fugă în cele mai diferite și însemnate lucrări ale genialului compozitor. La fel, Beethoven, mai cu seamă în ultima perioadă de creație, recurge cu o insistență din ce în ce mai mare la folosirea tehnicii contrapunctice, integrînd o severă organizare (pe voci reale), de tip baroc, în țesătura ultimelor sale sonate (pentru pian ; violoncel și pian) și în cvartetele de coarde, fapt care a înlesnit o nemaiîntîlnită concizie și potențare a expresiei, ridicînd discursul muzical la nivelul meditației filozofice.

Monodia acompaniată, așa cum apare într-o formă incipientă în momentul de trecere de la concepția barocă la cea clasică, este rezultatul unei reacții puternice față de contrapunctul savant, închistat în bună măsură într-un concept riguros și scolastic. Acest concept, oarecum epuizat, era în contradicție cu aspirațiile generale de descătușare a expresiei, de mărire a afectului. De fapt, destrămarea hegemoniei contrapunctului sever începe încă din muzica preclasică, în plin baroc, prin afirmarea și dezvoltarea suitei de dansuri, prin întrepătrunderea celor două tipuri de sonată instrumentală — „da chiesa" și „da camera" — în urma dezvoltării unor noi genuri de muzică — opera seria și buffa, concertul grosso (orchestral) și concertul de tip solistic — și, în mod hotărîtor, prin închegarea armoniei funcționale, devenită concept determinant. În muzica rococo-ului, în stilul galant, monodia acompaniată ne apare într-o stare pură dar nu satisfăcătoare. Naivitatea, vecină adesea cu simplismul, se cerea depășită. Muzicienii timpului doreau să exprime un conținut de idei mai profund în forme mai complexe, tinzînd spre acel echilibru clasic specific. Noua atitudine se realizează pe tărîmul simfoniei și al cvartetului de coarde și se aprofundează continuu în lucrările clasicilor vienezi : Haydn, Mozart și Beethoven. În esență se tinde spre un nou tip de colaborare polifonică între vocile participante la discurs. Generator în acest proces devine *principiul travaliului multiplu* (Prinzip der durchbrochenen Arbeit) : substanța tematică și motivică trece, în dezvoltarea ei, prin mai multe voci, fiind preluată și continuată, investită cu sensuri și inflexiuni (melodice și armonice) noi ; totodată ia naștere dialogul succesiv sau concomitent între două sau mai multe voci. Cu alte cuvinte, principiul *polifoniei imitative* (contrapunctică) revine. El se *integrează* sub o înfățișare mai liberă și transparentă, în monodia acompaniată, dinamizînd-o, favorizînd dialectica dezvoltărilor tematice, lărgind în mod corespunzător sfera modalităților de constituire a discursului muzical, desfășurat în forme ample, echilibrate și deplin artistice.

Astfel reafirmarea polifoniei spre sfîrșitul secolului trecut, într-un nou moment de răscruce din istoria muzicii, nu este un fapt întîmplător. Monodia acompaniată slujise gestul romantic : linia melodică dominantă, firul ei tors continuu exprima caracterul subiectiv, patosul și visarea romantică, în timp ce vocile secundare înclinau spre funcții ornamentale, reprezentînd luxuriante figurații armonice. Acest lucru este evident mai cu seamă în literatura romantică pentru pian. Există și un alt aspect : armonia în dezvoltarea ei, ajunsă la un stadiu accentuat cromatic, acaparase melodia, linia melodică propriu-zisă fiind expresia vocii superioare a înlănțuirilor acordice iar mersul armonic asemuindu-se, ca țesătură, cu o armonie polifonizată. Același fenomen se poate observa în lucrările de început și din perioada de mijloc ale compozitorului Max Reger. Mai înainte, însă, în muzica pentru ansambluri de cameră sau simfonice, se sesizează și o atentă grupare contrapunctică a unui nucleu de voci, devenite principale, în cadrul unui discurs complex. (Brahms, Bruckner, Franck, Wagner). În arta romantismului tîrziu, o convingătoare și bine închegată sinteză realizează în poemele sale simfonice (scrise în jurul anilor dintre cele două veacuri) Richard Strauss : contrapunctul măestrit se integrează din nou într-o lărgită monodie acom-

paniată și intim polifonizată, înviorînd și îmbogățind structura imaginii sonore, determinînd o perfectă contopire a elementelor într-o polifonie complexă.

Prefața unor aspecte noi de polifonie și determinante pentru evoluția ulterioară a muzicii a fost semnată de mai mulți compozitori. De pildă, Brahms realizează finalul Simfoniei a IV-a în forma unei Passacaglia, formă preclasică de esență contrapunctică, apoi lucrările sale de tip variațional includ o intensă pulsație contrapunctică. Bruckner demonstrează, în monumentalele sale simfonii, viabilitatea gîndirii polifonice, de asemenea Wagner pe tărîmul operei. În general, principiile discursului polifonic bazat și pe o tehnică variațională se impun în prim plan, ca mijloc al desfășurării discursului muzical pe suprafețe de mari dimensiuni. Mai întîi, încercările duc la desemnarea unor drumuri fundamental diferite atît ca scop cît și ca metodă, duc la afirmarea unei noi *polifonii reale sau aparente*. Exponenții cei mai de seamă sînt Max Reger și Claude Debussy.

Luînd în discuție aspectele mai noi de polifonie ne vom opri mai întîi la muzica lui Debussy. Impresionismul muzicii sale — poate una din cele mai autentice și viabile ramificații ale postromantismului — implica o nouă atitudine față de normele de organizare a discursului sonor. Muzica sa orchestrală, prin specificul ei, este descriptivă, se bazează pe sugerarea unor momente sau stări emoționale. Pe planul structurii limbajului, necesitatea de a sugera, de a schița, îl duce spre o *polifonie aparentă și figurativă*. În desfășurarea muzicii, Debussy elimină orice urmă de staticism : totul este în mișcare, supleţea și transparența imaginii este rezultatul unei fluențe mereu întreținute. Cromatismul țesăturii și al sonanței armonice are totodată aspectul unei *polifonii a culorii*, aceasta și prin infinita diversificare a paletei timbrale cu ajutorul unor mixaje pînă atunci nebănuite. Polifonia lui este și ea de tipul *polifoniei distributive*, numai că planurile de distribuție se separă net : nucleele motorice se repetă necontenit, adesea fără a presupune o metamorfoză a lor iar principiul imitației între voci în timpul depănării se diminuează mult ; în schimb, elementele de figurație, pasajele ornamentale, distribuite simultan la mai multe voci și într-o varietate ce atestă o inventivitate rar întîlnită creează impresia unei *polifonii aparente*, a unui discurs caleidoscopic în care imaginile deosebit de complexe se succed cu repeziciune. În această polifonie figurativă și aparentă, un ansamblu de voci sugerate, îngînate de un compartiment orchestral și continuate de altul sau altele, circulă fără răgaz ; discursul se compune din particole perfect articulate și sudate, dîndu-ne impresia de continuitate policromă. O astfel de polifonie este prezentă în toate lucrările simfonice și culminează poate în muzica poemului coregrafic „Jeux", lucrare în care substanța tematică, discursul tematic apare înlocuit de o polifonie aparentă și figurativă, de o deosebită complexitate.

Debussy a reactualizat și valorificat unul din germenii polifoniei medievale : paralelismul de voci, negînd aici esența normelor contrapunctului sever. Astfel un număr de voci, de regulă trei, cuplate armonic în trisoane cromatizate (sau în răsturnările acestora) formează o unitate, vocile primind un desen și un sens expresiv comun. Vocile, pierzîndu-și individualitatea și particularitățile distincte, se contopesc într-o singură linie policromă. Conexiuni de acest tip — intervale de cvartă sau cvintă, blocuri armonice „mutate" pe parcursul desfășurării muzicii — au rămas în uz pînă în zilele noastre, generînd o multitudine de aspecte cu aparențe de polifonie.

Tot Debussy este inițiatorul unei tehnici de orchestrație care a generat principiul melodiei în culori (Klangfarbenmelodïe), de fapt *o polifonie mascată* în care elementele constitutive ale unui arc melodic sînt distribuite la mai multe compartimente instrumentale — înrudite sau contrare din punct de vedere timbral, completîndu-se prin alăturare —, tocmai pentru a primi un plus de culoare și expresie. Aici, principiul imitației contrapunctice s-a schimbat radical într-un principiu ce are drept scop o *întrepătrundere* a vocilor pînă la *identificarea* lor, *grefîndu-se pe continuitatea melodiei monodice și discontinuitatea timbrală*. Fără îndoială particularitățile afirmate de Debussy au făcut și în acest sector școală, influențînd gîndirea și tehnica compozitorilor.

Dar în muzica începutului de veac mai găsim și un alt aspect, cu totul opus față de cel descris mai sus. El este expresia unei tendințe spre o *polifonie reală* operînd cu voci reale, consecvent depănate și o consecință a unor noi investigații în lumea formelor contrapunctice. Principiul imitației contrapunctice recîștigă rolul dominant. Reger afirmă acest drum prin muzica sa pentru orgă, prin sonatele și suitele pentru instrumente de coarde solo, ca și prin lucrările sale simfonice aparținînd tipului variațional în care, de regulă corolarul este o fugă de mari dimensiuni. Tehnica sa fără cusur îi permite să îmbine legile contrapunctului sever cu valorile unui concept tonal extins pînă la limitele funcționalității. Reger, cel care, în tablourile simfonice după Böcklin și în lieduri, se apropie mult de maniera impresionistă, devine totodată promotorul unui curent neoclasic, mai precis neobaroc avînd în vedere factura lucrărilor.

În acel moment, prin continua cromatizare a limbajului armonic, asperitățile sonanței cresc în mod vertiginos. Armonia desfășurată, tratată drept un lucru în sine și pentru sine, determina o pronunțată staticitate a imaginii sonore. Remediul era polifonizarea armoniei și apoi crearea unui stil contrapunctic, menținîndu-se însă, „controlul pe verticală" (armonic) asupra combinațiilor rezultate. În același timp, însă, asperitățile armonice, fricțiunile disonantice se rezol-

vau mai lesne în cadrul discursului polifonic, atenuîndu-se, colorînd și țesătura compoziției. Implicit s-a redus staticitatea și stufozitatea armoniei, depășindu-se expunerea ei sub forma unor agregate compacte.

Dar concomitent se conturează și alte aspecte care și ele vor fi determinante pentru profilul stilului polifonic modern. Poate prin intermediul muzicii brahmsiene, apare o tendință spre pătrunderea sensurilor mai adînci ale muzicii, sugerată de formele beethoveniene din ultima perioadă de creație. Aceasta se petrece mai cu seamă pe tărîmul muzicii instrumentale de cameră, prin predilecția pentru forme ample, monumentale și echilibrate, dominate de năzuința spre unitatea ciclului. Constatăm, în preajma secolului XX și la începutul lui, o preocupare de sintetizare a elementelor stilului specific de cameră cu cele ale stilului concertant. Un exemplu tipic în acest sens este Octetul pentru coarde de George Enescu. Între altele, aici ne întîmpină o polifonie înnoită pe care o denumim prin aproximare polifonie *de tip concertant*, adică, contrapunctul cu voci bine distincte se îmbină cu o polifonie armonico-figurativă de mare transparență și fluiditate, iar acest joc al compensațiilor dintre modalități contrare conferă discursului o fizionomie particulară. Astfel, în mult prelungitul canon (armonic acompaniat) dintre vioara și viola întîia din prima parte (expozitivă) a octetului, la fel și fuga magistral realizată din interiorul lucrării — punctul maxim al dezvoltării în acest arc imens de sonată — simțim că polifonia sever contrapunctică (desfășurată și în forme specifice), cu voci reale și clar conturate, se întrepătrunde desăvîrșit cu acea diversitate de ordin concertant și figurativ ce animă polifonia aparentă, proprie vocilor auxiliare.

În timp ce Enescu evoluează, mai tîrziu, spre o polifonie tipică și proprie stilului său, prezentă în multe lucrări enesciene — polifonia de tip eterofonic —, o seamă de alte fenomene se pot observa în muzica europeană. Mai întîi, una din marile sinteze o realizează Béla Bartók. În unele lucrări ale sale percepem o simbioză, realizată prin încadrarea polifoniei de tip bachian în forme beethoveniene. Ceea ce surprinde în limbajul bartokian, este calitatea specifică, concizia mijloacelor, uneori chiar simplitatea lor, dar totdeauna de o remarcabilă plasticitate și densitate expresivă. La Bartók, contrapunctul imitativ, întrepătruns cu valențe armonice de mare finețe, constituie unul din componentele de stil. Întinse suprafețe concepute în genul fugato-ului, variațiunea polifonică și fuga propriu-zisă și realizată ca formă dinamică, pot fi întîlnite în lucrări aparținînd celor mai diferite genuri, în special celui instrumental de cameră. O altă trăsătură specifică polifoniei bartókiene este o voită concentrare asupra nucleului de voci reale, determinînd implicit atenuarea polifoniei figurative.

Polifonia mai nouă ne apare sub două înfățișări : muzica degajă fie o pluralitate de imagini parțiale (planuri și reliefuri) dar concomitente (suprapuse) — stare ce poate merge pînă la ștergerea unui relief dominant (prin anihilare) —, fie o imagine monovalentă ca relief, vocile secundare subordonîndu-se vocii purtătoare de material tematic principal.

Prin extinderea funcțiunilor concertante asupra întregului ansamblu (de coarde sau simfonic) a luat naștere tipul concertului modern pentru orchestră. Concertul de tip solistic trece pe un plan secundar. Această schimbare de atitudine este în bună măsură determinată de preocuparea generală a compozitorilor de a folosi o scriitură contrapunctică mai strînsă, de a renunța la o figurație armonică luxuriantă, în favoarea unei imagini mai dinamice, mai clare, cu reliefuri viguroase. Acesta a fost un proces care a avut loc în muzica tonală și dodecafonică, în curentele expresioniste și neoclasice, antrenînd deopotrivă pe muzicienii școlilor naționale. În muzica secolului nostru, polifonia intrase într-o fază nouă de evoluție. În cel de al treilea deceniu s-au evidențiat cu pregnanță drumuri foarte diferite în ce privește utilizarea criteriilor de polifonie. Este momentul în care — în urma unor tendințe de disoluție a funcționalismului tonal, în fond în momentele de criză a armoniei ca modalitate și disciplină — conceptul contrapunctic cu toate formele sale se impune în prim plan. Fenomenele se petrec în bună măsură în muzica germană. Uitîndu-ne mai atent în partiturile vremii, în partiturile unor compozitori ca Schönberg, Berg, Webern, Hindemith, Schrecker, pentru a cita numai cîteva nume, ajungem la concluzia că nu atît dezvoltarea armoniei (a acordicii) ca atare ci mai cu seamă dezvoltarea vertiginoasă a contrapunctului a dus la depășirea limitelor tonalității, la ivirea momentelor de suspensie tonală, de bitonalitate sau politonalitate. Exista o tendință spre contrapunctul linear, spre un concept în care regulile contrapunctului nu se mai lăsau controlate și determinate de normele prescrise de armonie. Această tendință spre independența vocilor, independență cu repercusiuni asupra relațiilor armonice ce a evoluat pînă la negarea (ignorarea) acestora, a declanșat criza sistemului tonal.

Concomitent, și din ce în ce mai insistent, s-au preferat, pentru alcătuirea liniei tematice generatoare, alăturări intervalice dotate cu tensiuni armonice mărite. Energetismul, aplicat muzicii — energie cinetică în melodie și energie potențială pe planul structurilor armonice (Ernst Kurth) — plutea în aer. Alegerea unor intervale succesive, dotate cu tensiuni specifice și variate, a făcut ca valorile însumate într-o linie dată să depășească sfera centralismului tonal, funcționalismul climatului monotonal. De aici s-a dezvoltat dodecafonia (cromatismul liber) și dodecafonia de tip serial (bazată pe criterii proprii de organizare a discursului).

Arnold Schönberg, primul exponent al tehnicii dodecafonice, reflectă prin lucrările sale în mod amănunțit evoluția unor aspecte de

polifonie. Astfel, una din primele sale compoziții, încă romantică și wagneriană în toate privințele, Sextetul pentru coarde „Verklärte Nacht" (1899) poartă toate amprentele unei polifonii armonice stufoase, îmbinată de elemente de figurație. Mai tîrziu, odată cu încercările de organizare dodecafonică a discursului, se simte din ce în ce mai mult concentrarea autorului asupra contrapunctului cu voci reale, o treptată și nu întotdeauna realizată diminuare a elementelor figurative. Evidentă devine conexiunea dintre polifonia lineară și suprimarea treptată a centralismului tonal ce duce la constituirea tehnicii dodecafonice, atunci cînd urmărim structura celor patru cvartete de coarde (1905 ; 1908 ; 1927 ; 1936) și acea a primelor compoziții dodecafonice : Cinci piese pentru pian op. 23 ; Suita pentru pian op. 25 (1924) și Cvintetul pentru instrumente de suflat (1924). Elevii săi, Alban Berg și Anton Webern au adus, pe planul limbajului polifonic, două aspecte diferite. Berg, prin firea sa un romantic, ajunge în capodoperele sale instrumentale — Suita lirică pentru cvartet de coarde și Concertul pentru vioară și orchestră — la o polifonie de rară complexitate, în care se includ printr-o sinteză deplin artistică, cele mai variate modalități de constituire a discursului muzical : sînt prezente — de pildă în finalul concertului pentru vioară — elementele unui contrapunct sever (coralul diatonic integrat în structuri dodecafonice), o polifonie cu linii reliefate (dialogurile solist-orchestră), armonia tonal-cromatică polifonizată și figurată în discursul ansamblului orchestral.

Dimpotrivă, Webern cristalizează un stil aparte. Dezvoltînd latura constructivistă, ajunge la un stil aforistic, concis și auster, dar tocmai prin accentuarea funcțiunilor contrapunctului.

Asperitatea muzicii weberniene izvorăște din contrapunctul sever, fără concesii și crud pe planul sonanței armonice, fapt compensat printr-un excepțional simț al culorii, al combinațiilor timbral-instrumentale și registrale. Preferința lui Webern pentru relieful tematic în culori, pentru contrapunctul elaborat, imprimă muzicii sale o ținută și o expresie caracteristică, originală. Contrapunctul webernian, subordonat normelor dodecafoniei seriale, a deschis drumul unei școli, în sfera căreia se înscriu lucrările unor valoroși compozitori contemporani ca Stokhausen, Boulez, Nono.

Polifonismul, sub cele mai diferite aspecte, a cucerit teren în toate genurile muzicale, contribuind în mare măsură la reprofilarea mijloacelor de constituire a discursului muzical. Există însă și un alt tip de cînt polifonic, particular ca înfățișare și de largă circulație, devenit una din componentele de stil ale muzicii ușoare. Este vorba de o *polifonie de ordin improvizatoric*, prezentă și afirmată mai cu seamă în muzica de jaz. Aici, improvizația mai multor instrumentiști pe o melodie dată constituie una din necesitățile specifice genului, constituie, așadar, un fenomen curent ce asigură varietate, o pluralitate de linii spontan arcuite. Este, în fond, prototipul unei poziții (atitudini) aleatorice, cu condiția respectării unor date melodice principale. Improvizația aceasta pe mai multe voci simultane este mult ușurată prin prezența clișeelor armonice (acordice) ; totuși, ea reclamă o inventivitate mereu trează din partea instrumentiștilor. Procedeele utilizate în acest sector au migrat și în alte genuri. Influența jazului, în deceniul al treilea mai cu seamă asupra muzicii simfonice, este perceptibilă. *Polifonia de tip aleatoric*, așa cum poate fi ea întîlnită în unele compoziții contemporane este de altă natură : ea este consecința directă a organizării totale a discursului, o reacție față de improvizația pură ; caracterul ei spontan se desfășoară, *ordonat și reglementat* prin stabilirea în prealabil de către compozitor a unor parametri de înălțime, durată și intensitate, respectate cu aproximație și în măsura posibilului de către executanți.

Oricît s-ar accentua autonomizarea tehnicii contrapunctice, nu trebuie considerată ca un lucru în sine, ca o orientare izolată. Organizarea discursului muzical va fi întotdeauna în funcție de un anumit climat intonațional aparținînd unei sfere — tonale, modale, serial-dodecafonice —. Contrapunct înseamnă, în fond, arta (și necesitatea) de a contrapune idei și profiluri melodico-dinamice, arta de a circumscrie și de a întregi caracteristicile unei linii melodice inițiale cu alte elemente și sensuri complimentare. Această modalitate — și totodată rațiunea de a fi a contrapunctului — se înfăptuiește numai pe temeiul dozării și armonizării elementelor ultime de intonație care în muzică sînt *intervalele*, distribuite în sens orizontal (melodic) și vertical (sonanță armonică). Nici suspendarea gravitației tonale (așa numita atonalitate) nu poate evita și depăși perceperea și recunoașterea unor puncte de sprijin, în ciuda oscilațiilor întreținute. Astfel, tocmai în momentele de accentuată disoluție a funcționalismului tonal, contrapunctul a demonstrat existența limitelor inerente conceptelor cît și prezența elementelor comune ce leagă concepte diferite, bazate însă pe aceleași elemente de intonație : intervalele muzicale, supuse combinațiilor multiple în funcție de criteriile de organizare.

Unul din cei mai de seamă polifoniști ai muzicii moderne a fost Paul Hindemith. Deopotrivă compozitor, teoretician și interpret, Hindemith a creat o școală modernă de polifonie clădită pe temeiurile tradiției. Într-o vreme cînd se desbătea acut problema reprofilării datelor de limbaj, cînd dodecafonia negase viabilitatea funcționalismului tonal, Hindemith realizează un stil polifonic tonal prin definiție, supunînd în lucrarea sa „Unterweisung im Tonsatz" (1937) elementele de intonație muzicală unei analize și sistematizări riguroase ; stabilind o ordine materialului sonor el lărgește totodată cîmpul posibilităților. Hindemith, expo-

nent al avangardei moderniste în deceniul al treilea, satisface mai întîi cerințele de atunci, acele tendințe spre un stil concertant și o muzică preponderent motorică, fără a neglija nici muzica ocazională sau piesa destinată unor cercuri mai largi de public și instrumentiștilor amatori (Gebrauchsmusik). Polifonia sa, bazată pe un contrapunct riguros, pe voci reale, izvorîtă din sfera barocului dar armonic înnoită prin elementele contrapunctului linear — de aici aspectele adesea bi- și politonale ale țesăturii — își pierde treptat asperitatea inițială, stilul său cristalizîndu-se într-o artă complexă și subtilă a contrapunctului bazat pe păstrarea controlului armonic pe verticală (contrapunct armonic). O anumită atitudine neobarocă este proprie multor lucrări — ciclul de lucrări grupate sub titlul „Kammermusik", „Ludus Tonalis" și altele —. În plus, Hindemith a reactualizat (împreună cu alți compozitori) o seamă de forme specifice barocului : Toccata, Fuga, Passacaglia, Inventiunea, stabilind principii noi de forme prin întrepătrunderea celor de mai sus citate la formele clasice. Marea măiestrie a contrapunctistului desăvîrșit se vede în muzica complexă și totuși atît de limpede a ciclului „Marienleben" (1924), măiestrie ce se adîncește pînă la simfonia „Harmonie der Welt" (1951). Această lucrare monumentală (operă-simfonie) încheie spirala evoluției muzicii hindemithiene, reamintindu-ne, prin neoromantismul expresiei și culorii, filiația care îl leagă pe autor de tradiția polifonică afirmată în secolul trecut de Bruckner și Brahms. Hindemith, prin întreaga sa operă cît și prin investigațiile teoretice a afirmat un adevăr de primă importanță : faptul că armonia și contrapunctul — cele două mari coordonate principale în muzică — reprezintă în practica și în teoria muzicii o unitate inseparabilă, datorită legităților comune ca și a interdependenței și interacțiunii acestora în muzica vie. Iată ideea pe baza căreia lucrările sale (cele mai artistic realizate) au acea expresie profundă și plină de noblețe, iată principiul care asigură formei muzicale în totalitatea factorilor constitutivi stabilitatea și organicitatea necesară.

Mult interes prezintă scriitura polifonică la Șostakovici. Însușirile de contrapunctist, gîndirea sigură care înlesnește extinderea acestor procedee pe mari suprafețe, sînt vizibile. Deosebit de pregnant apare acest aspect în lucrări ample și aparținînd unor genuri diferite, ca de pildă în Simfonia a patra, în Cvintetul pentru pian și coarde sau în Preludiile și fugile pentru pian, lucrare care alături de Ludus Tonalis de Hindemith atestă o orientare bachiană. În fuga lentă a Cvintetului se părea că Șostakovici va evolua spre o polifonie neoclasică ca factură, în ciuda sensibilității și expresiei meditative ce aparține hotărît gîndirii contemporane. Muzica acestui autor, pe cît de pregnantă sub aspectul unei ținute particulare ce exprimă un stil propriu, ne apare totodată drept una din cele mai organic închegate sinteze. Simfoniile și mai cu seamă Cvartetele de coarde ne introduc în laboratorul artistului, ne elucidează spiritul acestei polifonii reale ce domină, determinînd acele linii concise și extrem de dinamice ca și ierarhia planurilor sonore net conturate. Divizarea tipică în voce principală și voci secundare (Hanptstimme, Nebenstimmen — relație prezentă în întregul neopolifonism modern —) a discursului contrapunctic este deosebit de pregnantă. La baza stăpînirii materialului sonor stă o ordine severă, obținută parcă în urma unor prealabile investigații cu privire la limitele de rezistență în travaliu a substanței propuse. De aici rezultă o polifonie ce însumează cele mai diferite cuceriri ale gîndirii contrapunctice, ajungîndu-se la acel stadiu în care siguranța și eficiența telurică se supune expresiei dorite, determinînd acea diversitate de aspecte proprii creației acestui autor.

În muzica acestui veac întîlnim însă și fenomenul care ne indică și o altă accepțiune dată polifoniei. Sau, mai degrabă, asistăm la o schimbare de optică. La o primă vedere s-ar părea că asistăm la o negație a conceptului polifonic. Reprezentantul tipic în acest sens pare a fi Serghei Prokofiev. De fapt încă nu este propriu zis o negație ci mai degrabă o încercare de redimensionare a imaginii sonore. Polifonia a evoluat și a determinat *o polivalență* a țesăturii muzicale, concretizată printr-o abundență de linii convergente sau divergente și planuri-straturi în interiorul structurii generale. În fața acestei situații și drept o reacție logică a apărut tendința spre reducerea imaginii la esență, concentrîndu-se „toate luminile" spre obiectul aflat în prim-plan — melodia, relieful tematic. Astfel, discursul muzical primește caracteristicile unei imagini *monoplane* iar perspectiva și senzația de spațialitate sînt date doar prin armonia în mișcare ca și cu ajutorul culorii și registrației instrumentale. Fără a dezvolta această ideie prea departe, sesizăm totuși faptul că în multe lucrări de Prokofiev, de pildă în muzica baletelor și în opusuri pentru pian se conturează o particularitate de gîndire : există o relație cu specific contrapunctic, o anumită discursivitate în care *melodiei i se contrapune armonia*. Cu atît mai mult cu cît elementele armonice — aflate în raporturi bi- sau politonale — nu sînt întotdeauna funcțional *condiționate* prin starea tensională a reliefului melodic. Această libertate de interpretare artistică duce la o dualitate, la contrapunerea armoniei față de melodie.

A utiliza sau nu mijloacele conceptului contrapunctic, această alegere de tip — ține în fond de gîndirea compozitorului, de structura sa psihică, de aptitudinile și înclinațiile sale, de concepția estetică și compozițional-telurică care îl face să-și contureze cu timpul un stil personal, stil ce se integrează desigur într-un concept stilistic mai larg, reprezentînd un moment, o contribuție în năzuința de a merge înainte. Din acest punct de vedere se cuvine

a se lua în discuție *negația polifoniei*. Fenomenul există și continuă să existe. Cauzele pot fi mai multe. Una din ele poate fi reacția față de neopolifonismul modern. Totodată însă și dorința de simplificare a mijloacelor de expresie poate duce la un astfel de criteriu. Faptul trebuie privit însă și prin prisma elementelor de intonație preluate sau derivate din melosul popular. Mai cu seamă școlile naționale au operat în acest secol cu un material intonațional destul de refractar în procesul armonizării funcționale (implicînd soluții modale) și apt doar pînă la un punct pentru complexe dezvoltări contrapunctice. Însă, melodia populară sau arcul melodic conceput în acest spirit se valorifică cu rezultate optime atunci cînd această substanță intonațională se expune într-o manieră clară, într-o stare nudă, neîncărcată de accesorii ce îi sînt structural străine. Iată deci cauza principală care a condus pe unii compozitori spre alegerea unei *expuneri monoplane*, de maximă concizie și simplitate. Implicit, aceasta determină o negație a polifoniei, tocmai prin *absolutizarea* melodiei, dominantă față de restul funcțiunilor de limbaj. Tot de aici derivă în parte, și sublinierea unisono-ului, adică însumarea unei pluralități de voci și de tensiuni într-o singură linie, apoi aparenta polifonie rezultată prin cuplarea paralelă a unor voci auxiliare (cvinte, cvarte) față de vocea expozitivă puternic conturată. Sau, mergînd mai departe, am putea ajunge la concluzia că variantele de expunere eterofonică a unei singure linii prin circumscrierea ei ornamental-variată reprezintă tot o negație a polifoniei tradiționale și propriu-zise, generînd un aspect specific.

George Enescu a fost, de asemenea, un polifonist prin excelență și totodată un muzician care acumulase cunoștințe de o vastitate enciclopedică pe tărîmul muzicii. Comparația însă ne arată că Enescu afirmă o altă orientare, operînd cu mijloace specifice. În bogata creație enesciană există, sub raportul facturii, două polarități extreme și, în ciuda aparențelor, totuși foarte apropiate : predilecția accentuată pentru *unisono* și expuneri cu semnificații *eterofonice* ale unui material unic. Enescu descoperă încă de la începutul activității sale componistice un principiu în întregime uitat de la Bach încoace : monodia cu valențe polifonice latente. În ultimii ani ai secolului trecut Enescu valorifică, în prima temă (introductivă și totodată generatoare) a Octetului pentru coarde, acel principiu pe care cu ani mai tîrziu Ernst Kurth (referindu-se în lucrarea sa „Grundlagen des linearen Kontrapunkts" la sonatele și suitele pentru vioară sau pentru violoncel de Johann Sebastian Bach) avea să-l recunoască drept un fenomen de *polifonie aparentă în interiorul liniei melodice*.

Acestei prime tendințe spre cucerirea unor noi criterii de organizare a reliefului sonor avea să-i urmeze acel monumental Preludiu la unison (pregătit încă din 1899 prin tema variațiunilor op. 5 pentru două piane !) din Suita pentru orchestră op. 9. Evident, aici sensul polifonic, subliniat și prin orchestrația și registrația instrumentală, este mai clar conturat. Polifonie în unison, iată un lucru cutezător, pe cît de paradoxal în aparență pe atît de legitimat pe plan artistic. În plus, din punct de vedere intonațional, preludiul conține într-o formă concisă un material generator pe care îl recunoaștem și în celelalte mișcări ale suitei. Surprindem pe parcursul acestei lucrări o polifonie armonică desfășurată care își trage seva dintr-o monodie polifonizată (Preludiu). Aceasta este o invenție de preț, cu atît mai mult cu cît Enescu și-a dezvoltat acest filon.

Discursul muzical enescian se bazează pe metamorfoza necontenită a unor nuclee motivice — cercetarea muzicologică din țara noastră depistează din ce în ce mai multe „elemente" propriu-zise, fundamentale în stilistica enesciană și încadrabile într-un tablou ordonat — puse în cele mai variate ipostaze și contexte pentru a sluji expresia urmărită. Enescu, aidoma altor mari creatori ca de pildă Strawinski, Hindemith, Prokofiev, a sesizat înrudirea și interdependența dintre *contrapunctul armonic* și *armonia polifonizată în condițiile unui limbaj tonal lărgit*. Faptul este evident mai cu seamă în Simfonia a doua : un număr limitat de voci, distribuite la cele mai diferite compartimente orchestrale, voci în continuă mișcare, ne dau senzația unor complexități polifonice extraordinare. Efectul este derutant de complex, cauza în schimb relativ simplă : însumînd pilonii armonici (pe verticală) obținem structuri simple, trisonice, acorduri de septimă sau uneori de nonă. Cu alte cuvinte avem de a face cu o *polifonie de tip distributiv* în care mijloacele cele mai simple înlesnesc eficiența și bogăția maximă a imaginii. De notat este faptul că Enescu nu s-a simțit atras nici de contrapunctul academic sau linear și nici de tendințele neoclasice sau neobaroce. Preluînd structura vechii suite de dansuri (Suita a doua pentru pian și Suita a doua pentru orchestră) compozitorul toarnă în aceste forme o muzică personală îmbibată cu o expresivitate modernă. Dacă am vedea în aceste lucrări, totuși, o tendință spre neoclasicism, ar trebui să conchidem că Enescu ar fi unul din primii compozitori cu astfel de preocupări, autorul părăsindu-le repede pentru a-și realiza lumea formelor proprii. Formele contrapunctice propriu-zise — exceptînd lucrările primei perioade de creație — nu le-a utilizat. Enescu a realizat un tip de polifonie nou, particular. Drumul spre *starea eterofonică*, specifică multor lucrări din cea de a doua parte a vieții sale, trece prin marile lucrări de cameră, prin „ultimele" sonate și cvartetele de coarde sau cu pian. Enescu moștenise, de la Brahms și poate și de la Franck și Fauré, predilecția pentru o armonie bogat expusă, pentru o plenitudine armonică, atribuind vocilor armoniei o liniaritate evolutivă de esență polifonică (armonie polifonizată). În lucrările de ca-

meră mai sus amintite (comparînd cvartetele nr. 1 și nr. 2) se petrec în mod vizibil două lucruri : vocile participante se individualizează într-un discurs polifonic accentuat, în timp ce funcția (și densitatea) armoniei se reduce simțitor, coborînd pe un plan secundar. Apoi adesea armonia este doar sugerată de o singură voce, inclusă fiind în linia ei, dînd posibilitate celorlalte voci să dialogheze, să improvizeze, să depene un comentariu liric în jurul unui nucleu motoric dat. Înclinația spre un stil accentuat improvizatoric — capabil să sugereze acea nostalgie specifică, sau acele rezonanțe epice atît de complexe și subtil gradate, acel cînt improvizatoric liber și totuși atît de controlat, apt pentru a parcurge contrarii ce pot culmina în deslănțuiri patetice — este adînc ancorată în structura sufletească a artistului și prezentă în toate lucrările ce ne uimesc prin desăvîrșirea lor. De multe ori asistăm la un *unisono aparent,* dar o mică întîrziere melodică sau armonică, o broderie sau inflexiuni intonaționale (dinamice sau timbrale) modifică această relație. Astfel de momente se găsesc foarte des în cel de al doilea Cvartet de coarde ca și în cel de al doilea Cvartet cu pian, pentru a culmina în ultima lucrare, Simfonia de cameră. Dar *Principiul circumscrierii ornamental-variate* a unor nuclee motivice — pe care, în contextul literaturii moderne, datorită unicității fenomenului, îl numim *eterofonie de tip enescian* — se manifestă cu egală forță și poate într-un mod și mai vizibil în partitura operei „Oedip", în „Suita sătească" și în vîltoarea polifonică proprie poemului simfonic „Vox Maris". Aici pînă și surdele zgomote ce încheie dramatica lucrare au un sens polifonic.

Cuvintele lui George Enescu (pe care le reproducem după monografia „Enescu" scrisă de Andrei Tudor) ne elucidează concepția compozitorului : „Sînt în esență un polifonist și de loc omul frumoaselor acorduri înlănțuite. Am oroare de ceea ce stagnează. Pentru mine, muzica nu este o stare, ci o acțiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei și de mișcări care poartă aceste idei în cutare sau cutare direcție. Înlănțuirile armonice țin, cred, de improvizația elementară. Oricît de scurtă ar fi, o lucrare nu merită numele de compoziție, decît dacă se poate discerne în ea o linie, o melodie sau, ceea ce este mai bine, o suprapunere de melodii. Ceea ce nu înseamnă că sînt *pentru* contrapunct, *împotriva* armoniei...".

Aspectele de polifonie, prezente în muzica acestui veac, într-o varietate excepțională de sensuri și forme, se înscriu în marea linie de continuitate ce străbate evoluția gîndirii polifonice de la începuturile ei. Această diversitate se înscrie într-o unitate superioară ce leagă concepte aparent contrare, fenomen explicabil prin evoluția nu întotdeauna netedă și rectilinie a muzicii în ansamblul ei. Concluzia ce se desprinde este că modalitățile de constituire a discursului muzical, grupate în discipline normative, reprezintă un tot indisolubil în care factorii se condiționează, înlesnind înflorirea noului ce se realizează pentru a exprima emoția și gîndirea umană. Situarea investigațiilor compozitorilor români pe linia de continuă adîncire și lărgire a criteriilor de polifonie — prin utilizarea formelor contrapunctice și integrarea organică a acestora în genul sonatei și a Simfoniei, sau prin explorarea resurselor și particularităților contrapunctului bazat pe elemente modale de intonație — și reușitele ivite în cadrul acestor orientări atestă marele interes cu care este și aici întîmpinată polifonia, în varietatea aspectelor ei. Dar, evident, aceasta poate fi obiectul altui studiu.

„Satisfac oare programele de concert exigențele publicului ?"

Problema repertoriului și specificul Orchestrei Simfonice a Cinematografiei

de CONSTANTIN BUGEANU

În numărul 1 al revistei „Muzica" din anul acesta a apărut articolul redacțional cu titlul „Satisfac oare programele de concert exigențele publicului ?" Tratînd o temă extrem de importantă, articolul cuprinde, alături de aprecieri judicioase, și unele puncte de vedere discutabile, care cer completări și lămuriri. Pe linia constructivă pe care o urmează presa din țara noastră, de a face posibilă expunerea părerilor menite să ajute dezvoltarea tuturor domeniilor de activitate, voi încerca să arăt criteriile care m-au călăuzit în alcătuirea programelor de concert.

Este necesar să precizez că Orchestra Simfonică a Cinematografiei are un alt specific și alte sarcini decît celelalte două orchestre simfonice ale capitalei noastre. În primul rînd ea satisface nevoile de imprimare de muzică de film și în mare măsură de disc. Tocmai exigența sporită față de muzica imprimată pune în fața acestui colectiv necesitatea stringentă de a atinge cel mai înalt nivel calitativ al interpretării.

Experiența a dovedit că o orchestră, chiar dacă are ca obiectiv principal imprimarea, nu trebuie să piardă contactul cu publicul, deoarece se lipsește de un stimulent prețios, aceasta ducînd la scăderea valorii artistice. De aceea, trecînd adesea peste multe dificultăți pe care celelalte formații simfonice nu le au, înfruntînd cîteodată unele neînțelegeri, am realizat anual cîte 12—14 concerte.

Dar tocmai pentru că aceste concerte sînt mai puține decît la alte formații și pentru că urmăresc alt scop, nu poate fi judecat programul lor după aceleași criterii după care se călăuzesc în alcătuirea repertoriului orchestrele simfonice care dau concerte săptămînale și care au scopul de a servi publicul de concert. Acesta este un punct de vedere fundamental diferit de cel ar articolului redacțional, care cred că greșește atunci cînd propune aceleași sarcini și judecă după aceleași criterii programele tuturor formațiilor simfonice.

Ne este drag publicul concertelor noastre, năzuința supremă ne este de a-i răspunde prin interpretări la înălțimea exigențelor sale, dar nu putem și nici nu încercăm să-i satisfacem întotdeauna dorințele pe linia programelor. Alcătuind repertoriul, urmărim în primul rînd educația orchestrei, potrivit scopului căruia îi este destinată. Dacă unele programe de muzică modernă nu au atras un public tot atît de numeros ca al celorlalte concerte ale noastre, munca depusă a fost compensată prin imensa valoare educativă a acestei muzici.

Articolul redacțional relevă spiritul nou care animă instituțiile noastre muzicale, pasul înainte făcut în direcția includerii în programe a unor importante prime audiții, dar își exprimă teama că s-ar putea „să se cadă într-un fel de fetișism al primelor audiții". Mulți ani a dominat în viața noastră de concert fetișismul pieselor arhicunoscute, o perioadă destul de lungă s-a recurs la un repertoriu limitat, ceea ce a șablonizat într-o măsură formațiile noastre și a limitat înțelegerea din partea publicului. Avem nevoie de cunoașterea laturilor inedite ale muzicii (și nu numai ale

muzicii moderne), trebuie neapărat să evităm rutina în programele noastre, viața noastră de concert trebuie să ajungă la nivelul celor mai înalte trepte ale culturii contemporane. Atîta vreme cît mai avem încă multe de făcut, cred că fenomenul, departe de a ne stîrni îngrijorare, trebuie promovat și sprijinit. Această linie ar trebui să fie obligatorie, nu numai pentru dirijorii noștri, ci și pentru cei străini. Ar fi fost mai instructiv pentru orchestra filarmonicii și pentru public ca unui dirijor ca Georges Prêtre, care s-a afirmat cu realizări izbutite și îndrăznețe de muzică modernă, să i se ceară un program mai ieșit din comun.

De neînțeles mi se pare atitudinea față de concertul Hindemith, unul din marii compozitori ai epocii noastre. Comemorarea acestui compozitor era o datorie și consider că a fost un punct pozitiv al stagiunii noastre, pe care revista „Muzica" ar fi trebuit să îl sprijine și să-l apreciere ca atare și nu să-l critice. În afară de aceasta afirmația că piesele înscrise în program nu sînt „de un remarcabil interes artistic" este hazardată. „Dansurile simfonice" au fost socotite atît de autor cît și de public și critică una din lucrările sale cele mai reușite, iar „Concertul filarmonic" se impune prin virtuozitatea orchestrală ieșită din comun (de altfel această lucrare a fost dedicată, cu prilejul jubileului de 50 de ani de la înființarea filarmonicii din Berlin și dirijorului ei, Wilhelm Furtwängler).

În legătură cu promovarea muzicii românești este necesar să se cunoască unele date : o treime din activitatea noastră o dedicăm acestei muzici, printr-o activitate care cere un efort deosebit, facem imprimări de film apreciate în ultimul timp ca foarte valoroase. Aș cita filme ca „Lupeni", „Codin", „Tudor", „Neamul Șoimărești lor" ș.a. Dar nici o cronică nu semnalează asemenea realizări. Ele nu servesc oare muzica românească tot atît de bine ca și în concert ? Ele nu se adresează către masa largă a publicului ?

Cred că articolul este nedrept atunci cînd vorbește de „sistemul concertului de stagiune cu un program exclusiv românesc" — în primul rînd un sistem presupune o permanentizare, în al doilea rînd acest concert a fost precedat cu puțin timp înainte de concerte exclusiv de muzică românească atît la Filarmonica „George Enescu" cît și la orchestra radio. Dar poate că nici nu este atît de condamnabil faptul că un concert prezintă exclusiv muzică românească, dacă dirijorul și orchestra se dedică cu entuziasm și dragoste, dacă își pun întreaga lor pricepere în slujba lucrărilor pe care le prezintă.

Dacă mai adăugăm și faptul că printre imprimările de discuri o preocupare permanentă este imprimarea muzicii românești, se poate vedea contribuția noastră la propagarea muzicii românești.

Ar fi bine ca revista „Muzica" să continue prin cîte un articol redacțional urmat de dezbateri analiza unor probleme vitale ale vieții muzicale din țara noastră. Una din problemele cele mai arzătoare ale momentului de față mi se pare aceea a cadrelor de muzicieni profesioniști, în special a muzicienilor de orchestră. Este bine că ne mîndrim cu faptul că au fost înființate un număr apreciabil de orchestre simfonice și ansambluri de operă, dar astăzi numai acest fapt nu ne mai poate mulțumi. Astăzi trebuie să vorbim despre calitatea acestor formații. Nu putem trece sub tăcere faptul că situația este departe de a fi mulțumitoare. Cauzele sînt mai multe și trebuie analizate, dar cauza principală trebuie căutată în organizarea învățămîntului artistic. Este adevărat că au fost înființate foarte multe școli de artă de toate gradele, dotate cu numeroase cadre de profesori ; conducătorii acestor școli sînt adeseori fericit aleși, dar rezultatele mi se par încă insuficiente, mai ales în raport cu efortul depus de către instituțiile noastre artistice. Programele prea încărcate și îndreptate spre enciclopedism, precum și lipsa de timp pentru studiul instrumentului și al disciplinelor necesare profesiei creează anumite prejudicii care se cer dezbătute în presa noastră de specialitate. E o situație care cere soluții grabnice și eficiente.

Programele simfonice și primele audiții de muzică românească

de *EUGEN PRICOPE*

Cum e prezentă muzica românească în stagiunea actuală ?

După cum se știe, în viața de concert este asigurată de mulți ani prezența, firească, în programele de toate genurile, a creației compozitorilor români de astăzi și din trecut. Statornicirea acestui principiu a constituit un mare cîștig de cauză pentru cultura noastră muzicală, în plină înflorire. S-a întîmplat însă, ca pe baza lui, primul punct al programelor simfonice să apară uneori ca „un număr de serviciu obligat", ca „un punct de tribut convențional" acceptat pasiv de interpreți și, implicit, de publicul auditor. La această situație s-a ajuns datorită renunțării din partea dirijorilor la criteriile de selectivitate valorică a pieselor care aglomerează listele-catalog trimise de Uniunea compozitorilor și forurile tutelare, ca urmare a greutăților de informare în cunoașterea apariților noi, valoroase, sau care corespund cel puțin interesului artistic personal. Observîndu-se ani de-a rîndul, reluarea cam a aceluiași repertoriu, s-a preconizat pentru stagiunea în curs introducerea masivă a primelor audiții. Împrospătarea s-a dovedit aparentă, în anumite cazuri, ba chiar riscantă. Cu însemnul *prima audiție*, au apărut pe listele de repertorii numeroase piese mai vechi depășite calitativ atît de autorii lor cît și, mai ales, de nivelul vieții muzicale actuale. Pe de altă parte, unele orchestre au abordat lucrări mai noi, și incontestabil valoroase, dar pentru a căror realizare, instituțiile respective nu dispun de posibilitățile tehnico-interpretative necesare (Orchestra simfonică din Botoșani, de pildă, înscrisese în repertoriul său suita „Întoarcerea din adîncuri" de M. Jora).

Semnificația primelor audiții ?

Trebuie să fie pătrunsă de un înalt nivel de conștiință artistico-patriotică, diametral opusă pasivității și rutinei, îndeplinirii formale, „expeditive", a unor obligații „de serviciu" din partea dirijorilor angajați.

Atitudinea publicului față de creația românească ?

Nu poate fi decît favorabilă dacă este formată și cultivată prin acțiuni chibzuite și desfășurate pe perioade întinse în materie de repertoriu, nivel de interpretare și forme specifice de educație muzicală — prezentări, concerte și audiții, lecții, etc. Prezentarea, chiar în prima audiție, a unor lucrări „folcloristice" ca Divertismentul de Marțian Negrea (la Brașov) — mai demne de formula de program a ceea ce numim concert-popular decît de a fi plasate în vecinătatea unor simfonii impunătoare — pierde semnificația majoră a promovării valorilor culturii noastre muzicale.

Se constată că acolo unde s-a avut grijă de formarea și educarea continuă a publicului, acesta primește cu căldură, nu rareori cu entuziasm, apariția unor lucrări cu un limbaj mai puțin obișnuit. M-am convins practic de mai multă vreme de acest adevăr pe care mi l-a reconfirmat, o dată mai mult, interpretarea de curînd (la Ploiești), a celor cinci piese pentru orchestră de Ludovic Feldman, în primă audiție. Am constatat, de asemenea, că prezența fizică a compozitorului la repetiții și în sălile de concert din țară (la București acest lucru este obișnuit), reprezintă pentru orchestranți, și mai ales pentru publicul din țară, un semn de mare atenție față de ei și de grijă pentru creația în cauză (prin contrast cu autorii care iau act de executarea lucrărilor lor — și... cine știe cum ! — din listele de drepturi de autor).

În privința diversității de genuri, stiluri, și apartenență de generație a autorilor.

Se poate obiecta și acum unor instituții, mă refer la cele mai tinere (ca orchestra simfonică din Bacău), aglomerarea de lucrări mai puțin elaborate componistic — de tipul Suitei și rapsodiei, pe cîtă vreme simfoniile și concertele compozitorilor noștri nu se prea întîlnesc — cu toate că la aceste capitole, patrimoniul muzicii noastre cuprinde destule creații valoroase și în același timp accesibile tehnic acestor formații. Asigurată fiind prezența numelor de prestigiu din generația mijlocie, mai

vîrstnică și a înaintașilor, la o filarmonică cum este cea din Cluj, nu văd nimic rău în programarea persistentă a ultimelor lucrări aparținînd autorilor tineri fremătînd de dorința — cu tot riscul neisbutinței — de a se exprima într-un chip nou, „contemporan".

Cum se zice : este, poate fi, un plus pentru diversitatea de stiluri și genuri, foarte necesară tabloului vieții noastre de concert. Cu atît mai mult cu cît ea aduce, implicit, tema realității contemporane, imediate, filtrată prin sensibilități artistice despre care nu se poate spune că nu ar avea trăsături cu nuanțe și acuități specifice.

Calitatea artistică a creației și interpretării ? Nu poate fi abordată cu seriozitate în general vorbind, ci, de la caz la caz. Or, aceasta cade în sarcina „altor genuri", în sarcina muzicologiei și criticii noastre care, adeseori își irosește spațiul grafic în prezentări și descrieri — bune pentru programele explicative de sală — în loc să exprime judecăți de valoare, demonstrînd convingător și... la obiect.

Pentru a realiza un salt de esență în stagiunea viitoare, ale cărei jaloane de repertoriu se pun de pe acum, ar fi de dorit ca Uniunea compozitorilor să organizeze o acțiune specială de informare a instituțiilor, dirijorilor și soliștilor de pe întreg cuprinsul țării asupra noilor și celor mai valoroase lucrări apărute, dar nu numai prin liste-catalog de autori și titluri ci prin partituri și înregistrări multiplicate, copiate, răspîndite.

Urmărirea și analizarea apoi a modului în care ajunge la auzul auditorilor creația autorilor noștri ar trebui să constituie o preocupare permanentă a Uniunii. E necesară existența unui sistem de confruntare valorică vizînd reluarea numai a lucrărilor care merită să beneficieze de promovare, de observare permanentă a nivelului interpretativ la care este prezentată creația compozitorilor români. Și cînd spun aceasta, mă gîndesc în primul rînd la centrele și orașele cu activitate concertistică din țară.

La cele pe care le spuneam mai înainte cu privire la informarea instituțiilor, dirijorilor și soliștilor de pe întreg cuprinsul țării asupra noilor și valoroaselor apariții pe parcurs, trebuie să adaug o subliniere specială în legătură cu propaganda culturii noastre muzicale peste hotare.

Am avut prilejul să găsim mai de mult prin bibliotecile unor instituții muzicale din străinătate, sau ale unor ambasade, teancuri întregi de dansuri, rapsodii și fantezii — cu țambal și fără țambal — în manuscrise sau tipărite, care (vai !), fiind singurele, apăreau ca semnificative pentru muzica românească. Cu toate că în ultimii ani situația se prezintă altfel, ar fi multe de făcut încă pe linia unei eficiente propagande a muzicii noastre în străinătate. Din punctul de vedere al valorilor, avem cu ce !

Rolul criticii

în promovarea muzicii românești

de ***ALFRED HOFFMAN***

Nu putem decît să ne bucurăm că *Muzica* începe să se gîndească la organizarea unor dezbateri asupra problemelor celor mai stringente ale creației și vieții noastre muzicale; este deci vremea să lăsăm la o parte rezerva și să ne decidem să înfruntăm lucrurile spinoase, dar foarte vii, foarte pasionante, pe care practica nemijlocită a existenței noastre de artiști (fie-mi îngăduit să includ în această categorie și pe mult contestații critici) ni le oferă, ni le scoate în față în fiecare zi.

N-aș dori să repet aci unele lucruri expuse pe larg într-un articol despre „Interpreții și muzica românească" publicat în nr. 1/1964 al revistei *Muzica*; în mare, lucrurile nu s-au schimbat de atunci, dar poate că un aspect sau altul ni se înfățișează astăzi cu nuanțe diferite. Nu s-ar putea spune că în actuala stagiune sîntem prea răsfățați cu prime audiții de lucrări românești și nici cu reluări, în versiuni interpretative superioare, ale unor succese mai vechi. Nu am în față un tablou statistic exact, dar recurgînd numai la amintirea criticului ce frecventează concertele, pot afirma că prea rareori am avut ocazia să atrag atenția asupra unor evenimente artistice pe acest tărîm. Dacă enumerăm, într-o ordine sugerată de desfășurarea stagiunii, cîteva prime audiții oferite de Filarmonica „George Enescu" și orchestra Radioteleviziunii — Simfonia a II-a de Wilhelm Berger, „Simfonia brevis" de Cornel Țăranu, Simfonia a VIII-a de Alfred Mendelsohn, „Cîntec apelor țării" de Gheorghe Costinescu, „Coloana fără sfîrșit" de Tiberiu Olah, Cantata I-a de Ștefan Niculescu — la care mai adăugăm spectacolul de la T.O.B. cu operele „Prometeu" de Doru Popovici și „Galileo Galilei" de Corneliu Cezar, nu știu ce am mai putea semnala ca semnificativ în ce privește valorificarea noii creații a compozitorilor noștri. Să nu uităm totuși și concertul coral oferit de formația Ansamblului de cîntece și dansuri din Tîrgu-Mureș care, deși cu un program insuficient de unitar în ce privește genurile abordate, ne-a luminat anumite aspecte interesante ale repertoriului românesc contemporan.

Este totuși încă prea puțin, față de adevăratul clocot creator pe care îl trăiesc compozitorii noștri din toate generațiile, față de interesul crescînd pe care îl manifestă publicul pentru noua creație românească. Se cere multă inițiativă și abnegație din partea instituțiilor muzicale și a interpreților din acest punct de vedere. Aș vrea să dau un exemplu: e vorba de unul din concertele din stagiunea trecută, dat de Orchestra Cinematografiei sub conducerea lui Constantin Bugeanu, în care s-au cîntat, în primă audiție, lucrări de Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Theodor Grigoriu și Carmen Petra. În principiu, inițiativa ar fi părut hazardată, mai ales că stagiunea era destul de înaintată și s-ar fi putut bănui rezistența publicului în fața unui program „greu de digerat". Dar în fapt, concertul s-a transformat într-un eveniment pe care îl ținem și acum minte foarte bine, cu atît mai mult cu cît a fost prelungit și de un reușit disc, editat de „Electrecord". În general, Orchestra Cinematografiei, privită cu mult scepticism într-o vreme, a reușit, datorită unei chibzuite îndrumări a programelor, să aducă prin fiecare concert al ei — incluzînd și pe acela dedicat integral noii muzici românești — o contribuție artistică substanțială. Asemenea concerte ca cel la care ne-am referit dovedesc că nu trebuie să ne speriem în fața a ceea ce ar risca să ni se pară un „experiment", mai cu seamă că realitatea confruntării cu publicul ar putea să-l transforme într-o operă de artă valabilă și viabilă. În epoca zborurilor cosmice, n-ar trebui să ne menținem prea „pedeștri" în promovarea noii creații și mai ales a noii *noastre* creații. Contrar celor ce s-ar crede și s-ar spune dintr-o parte sau alta, ascultătorii — și printre

ei și criticii, pe care i-aș defini drept categoria cea mai activă a publicului — nu sînt exclusiviști în gusturi sau snobi. Ceea ce cerem unei noi lucrări românești este să fie scrisă cu convingere și talent, să facă să vibreze în noi coarde sensibile, să ne vorbească în limbajul muzicii despre realitatea materială și spirituală a omului contemporan ; și îndeosebi să poarte însemnele autenticității, să gonească departe șablonul și să nu caute să epateze nici prin titluri sunătoare ce ascund goliciune găunoasă, nici prin revărsare sonoră pentru a camufla puținătatea lucrului de spus. Încolo, organizarea materialului muzical n-are decît să asculte de orice lege pe care compozitorul crede că o poate urma cu cele mai mari șanse de reușită, conform profilului său de om și artist. Lipsa prejudecăților este esențială atunci cînd ne apropiem de o nouă lucrare ; trebuie să o primim cu toți porii receptivității noastre deschiși la maximum și atunci vom constata că optica, dintr-odată, ni se lărgește considerabil.

Ar fi foarte multe de făcut pentru noua noastră creație, dar aci îndeosebi compozitorii pot veni cu idei fecunde ; se cere, în adevăr, o inventivitate a formulelor de prezentare, despre care vorbea recent și Theodor Grigoriu, într-un interesant interviu acordat *Contemporanului*. Pe linia spuselor sale, aș sugera și eu anumite „concerte-portret" care să permită urmărirea evoluției stilului unei personalități, în lucrări simfonice, de cameră, corale etc. Asemenea „portrete muzicale" ar putea fi însoțite de auto-prezentări ale compozitorilor, eventual sub forma discuției cu un critic.

De fapt însă, doresc să-mi spun cuvîntul într-o problemă pe care o socotesc, cel puțin din punctul meu de vedere, de hotărîtoare însemnătate pentru dezvoltarea noii noastre creații și pentru promovarea ei, aceea a legăturii cu critica muzicală. Este o problemă — cuvîntul e tare dar adevărat — *dureroasă*. Din cînd în cînd se fac auzite voci care strigă sau șoptesc : n-avem critică muzicală, ce ne facem ? Theodor Grigoriu ne dă, cu multă generozitate, calificarea de „publiciști" — care pun, de altfel, mult suflet în ceea ce scriu, dar vorbește despre un mare spațiu gol pe care trebuie să-l împlinească în disperare de cauză, tot compozitorii, deși aceștia au, de bună seamă, altceva mai bun de făcut decît să umple paginile ziarelor și revistelor.

Adevărul este însă, după părerea mea, altul. Critici muzicali există — și nu chiar atît de slabi cum s-ar crede — dar prezența lor în publicistica românească este foarte palidă și — în primul rînd cantitativ vorbind — nemulțumitoare. Am semnalat, de cîte ori am avut prilejul, această problemă și continui să o fac, în speranța că pînă la urmă ea își va primi rezolvarea cuvenită. Să zicem însă că, de pe o zi pe alta, se va ajunge la concluzia că ziarele și revistele noastre — chiar și *Contemporanul* — trebuie să aibă cîte o rubrică muzicală permanentă, cît se poate de bogată și de vie. În treacăt fie zis, chiar cu riscul de a părea că vorbesc „pro domo" doresc să aduc un omagiu ziarului *România Liberă*, care de atîția ani și luptîndu-se cu grele probleme de repartizare a spațiului grafic, a socotit de cuviință să mențină în existență această rubrică muzicală. *Informația Bucureștiului* are și ea certe merite în această privință, iar dintre reviste *Tribuna* ar trebui de asemenea citată, în sens pozitiv. Să zicem, deci, că toate publicațiile s-ar hotărî să inaugureze o astfel de rubrică muzicală. Ar fi ea, dintr-odată, aprovizionată cu articole interesante, combative, bine scrise, de un înalt nivel profesional ? Nu cred într-o asemenea minune înfăptuită peste noapte, deși în împrejurări speciale, cum sînt Festivalurile „Enescu", constatăm că există condeie destul de numeroase. Dar prima minune care ar trebui înfăptuită este aceea a schimbării atitudinii artiștilor, compozitori și interpreți, față de critica muzicală, față de rosturile ei. Ne izbim aci de multă neînțelegere și aceasta este, cred, racila de bază care trebuie stîrpită. Artiștii îi mai admit, de bine de rău, pe critici, atîta timp cît aceștia își îndeplinesc menirea lăudîndu-i pe ei, *Creatorii*. Pînă la urmă, dacă un artist, dintre cei de vază, se revoltă cînd nu se scrie despre o nouă lucrare sau un concert al său, o face pentru că simte că nu și-a primit ratia de elogii ce i se cuvine. Atunci, dintr-odată constată că „nu avem o critică muzicală". Dar pînă atunci nu s-a gîndit ce anume este de făcut pentru ca să avem o asemenea critică ?

Departe de mine dorința de a subestima valoarea muncii de creație muzicală : o iubesc și o prețuiesc în cea mai înaltă măsură. De altfel, nici a scrie cuvinte — cuvinte bune — nu e prea ușor.

Dar credeți-mă, tovarăși artiști ! Criticul trebuie privit ca aproapele vostru, ca un prieten de la care te poți aștepta să auzi și bune și rele, spuse cu toată sinceritatea și buna credință. Dacă criticul te apreciază, să nu crezi neapărat că vrea să obțină din partea ta anumite avantaje, chiar dacă îndeplinești funcții de răspundere ; dacă te critică, să nu crezi neapărat că a fost pus la cale de vreun „dușman" împins de invidie sau interese personale. Criticii nu sînt niște copii care trebuie aduși la ordine cu severitate, atunci cînd au comis vreo infracțiune la adresa legii respectării *maeștrilor*. Ei sînt factori sociali cu simț de răspundere și trebuie tratați cu toată considerația datorată profesiunii lor, care are o nobilă semnificație.

Am o mare simpatie pentru colegii mei de breaslă pentru că știu ce înseamnă să formulezi niște gînduri, fie ele și modeste, în „tête-à-

tête" cu propria-ţi conştiinţă, încercînd să nu te gîndeşti la încruntările din sprîncene — în cel mai bun caz — pe care le vor stîrni rîndurile tale. Sînt unii care nu sînt în stare să le înfrunte, deşi ar avea lucruri interesante de spus, şi atunci îşi moaie tot articolul într-un sirop trandafiriu, care le va aduce, poate, o bătaie amicală pe umăr, dar nu va ajuta cîtuşi de puţin progresului artei noastre. Dacă unii colegi mai vîrstnici, după o carieră în care întîmplările neplăcute n-au lipsit, ajung la concluzia că a nu spune nimic prea ascuţit este cel mai bun lucru, încă putem să-i privim cu o anume înţelegere. Dar mai regretabil este că au început să apară şi tineri care laudă totul, de sus pînă jos, crezînd poate că astfel se vor afirma mai repede. În felul acesta, în adevăr, criticul — devenit suporter — nu mai are nici un rost pe pămînt şi nu-şi justifică prezenţa în viaţa culturală a unei ţări, a unui popor care se află în plin zbor spre înălţimile progresului. Combătînd asemenea înclinaţii, trebuie să facem totul pentru a crea un climat de discuţii deschise, în care oamenii să dea tot ce au mai bun şi mai adevărat în ei, nu să se obişnuiască a-şi meşteşugi cuvintele cu unicul scop de a vorbi fără să supere pe nimeni. Publicaţiile noastre de specialitate n-au făcut pînă acum totul pentru a stimula acest spirit. În *Muzica*, lucrurile se spun la o temperatură căldicică, după un gramaj specific şi necompromiţător : nici prea-prea, nici foarte-foarte. Cît priveşte *Contemporanul*, — activ şi chiar „bătăios" la alte rubrici — pune parcă toate surdinele posibile la rubrica muzicală, cu grija de a nu stîrni cumva furtuni, fie ele şi binefăcătoare.

Consecinţa neplăcută este că anumiţi critici talentaţi, chiar dacă uneori cam pătimaşi, s-au retras din publicistică spre alte orizonturi. George Bălan, Ada Brumaru — colegii mei de generaţie — aproape că nu mai apar în critica muzicală, deşi nu mă îndoiesc că au multe lucruri de spus despre fenomenele muzicale pe care le trăim. Dar mai sînt şi alţi colegi mai tineri — Gheorghe Firca şi Clemansa Firca, Alexandru Leahu etc. — care, stimulaţi fiind, ar fi incomparabil mai prezenţi în critică decît sînt în momentul de faţă. Ar fi profund dăunător mersului înainte al muzicii noastre, al culturii noastre, dacă şi aceî critici care, cu mai mult sau mai puţin succes, practică astăzi constant această profesiune şi i se dedică cu sîrguinţă ar abandona-o la rîndul lor. În anumite cenacluri mai recente, s-a constatat cu surprindere că şi muzicologii şi criticii mai au de spus cîteodată ceva interesant. Deci, să nu ne mai lamentăm despre „inexistenţa" criticii, ci să o împingem puternic înainte, să-i stimulăm curajul, fermitatea, individualitatea ; şi fără îndoială că vom avea surprize plăcute, bineînţeles înţelegînd sub „plăcut" ceea ce răspunde — nu orgoliului nostru personal, luat fiecare în parte — ci cauzei înalte a propăşirii muzicii româneşti, luată în ansamblul ei.

Aş mai dori să-mi spun părerea într-o anumită privinţă. Unor maeştri legaţi adînc de valorile tradiţionale ale muzicii noastre li se pare că „noi criticii" îmbrăţişăm fără discernămînt orice este nou şi nemaiauzit, — fie acest nou dezorganizat, încoerent şi „teribilist" fără substanţă, — dintr-un fel de snobism puţin recomandabil. Pe de altă parte am observat şi la colegii mai tineri o anumită privire „de sus în jos" faţă de criticii care nu sînt poate puşi la curent cu ultimele tabele şi scheme privitoare la „ceea ce se poartă" în muzica contemporană în momentul respectiv. Adevărul, sînt înclinat să cred, nu este nici de o parte nici de cealaltă. Criticii, după cum am mai spus, trebuie să fie şi trebuie priviţi ca partea înaintată a publicului, receptiv la tot ce este valoros. Lor se cuvine să li se ceară o părere fundamentată şi bazată pe sensibilitatea lor, o părere deschisă şi limpede formulată. Nu trebuie să confundăm critica cu analiza, mai cu seamă în măsura în care, prea adeseori, analizele detaliate tind să suplinească exprimarea unei opinii prin abundenţa exemplelor pe portativ şi consideraţiile despre modurile folosite în lucrarea respectivă. Înţelegem să ni se ceară competenţă şi sensibilitate muzicală, dar nici nu trebuie înlocuită în orice împrejurare redarea impresiei vii, „pe teren", care are şi cele mai multe şanse să fie sinceră şi neocolită, cu înveşmîntarea unui rudiment de opinie în faldurile unui aparat (sau pseudo-aparat) tehnic impresionant. Este un sistem destul de frecvent folosit în revista *Muzica* — şi nu cu rezultatele cele mai fericite — dînd adesea o tonalitate generală cenuşie unor asemenea articole, în care considerentele critice se pierd, ca într-o mare liniştită.

Concluzia se impune de la sine. Fără îndoială că adesea, artiştii puţin „mototoliţi" de critică — ceea ce, să recunoaştem, se întîmplă destul de rar, ar dori poate să se desfiinţeze această îndeletnicire. Dacă sînt însă conştienţi, dacă sînt artişti adevăraţi, îşi vor da seama, o dată potolit primul impuls de mînie, că s-au înşelat. Adesea, vor constata că, după un răstimp, poate acelaşi critic va formula în legătură cu ei aprecieri mult mai favorabile ; deci, bănuiala de rea credinţă se va spulbera de la sine şi va rămîne numai propria îndoială, fecundă, asupra valorii diferenţiate a diverselor manifestări ale respectivilor artişti. Dar mai este un element, cu mult mai hotărîtor. Lipsa criticii, lipsa discuţiilor vii, lipsa unui curent de opinie în jurul unor producţiuni artistice, va avea pînă la urmă efecte negative asupra întregului sector de creaţie respectiv, care va scăpa atenţiei marelui public. Într-o atmosferă lîncedă, de plictiseală, de tămîieri reciproce — sau de critică unidirecţională — adevărata artă nu se poate dezvolta. Şi cu cît acest schimb de idei va fi mai viu şi mai interesant, cu atît fenomenele artistice în jurul cărora el s-a iscat se vor impune mai pregnant opiniei publice.

Concertul pentru două orchestre de coarde de Ludovic Feldman

de *LIVIU GLODEANU*

De la primele sale lucrări scrise în anii 1940—1945 și pînă la perioada în care Ludovic Feldman scrie „Concertul pentru două orchestre de coarde, pian, celestă și percuție", evoluția este evidentă, atît prin mijloacele tehnice cît, mai ales, prin sfera de idei, mereu mai largă pe care o cuprinde creația sa. Ludovic Feldman pornește de la melodica folclorului românesc pe care o tratează în lucrări ca: Trioul pentru flaut, oboi, clarinet (1945) și suitele pentru orchestră (1948). În Concertul pentru flaut și orchestră (1953), Trio de coarde (1956), „Uvertura eroică" scrisă în cinstea aniversării a 15 ani de la eliberare, compozitorul depășește faza expresiei legată direct de stilul popular, creînd lucrări de o vădită notă personală.

L. Feldman abordează forme mai complexe, ca rezultat firesc al conturării unui limbaj capabil să zugrăvească o lume nouă, bogată, intensă ca expresie.

Reluarea genului rapsodic în lucrări ca Rapsodia Dobrogeană, într-o perioadă cînd lucrează la Concertul pentru două orchestre, nu înseamnă o renunțare la complexitatea expresivă pe care a atins-o ci arată doar poziția autorului față de aceste genuri, care nu-și pierd valabilitatea atunci cînd sînt realizate cu măiestrie.

Marea frămîntare a vremurilor pe care le trăim se cere reflectată într-o muzică ancorată într-o problematică adecvată. În acest sens, lucrarea căreia ne propunem a-i cerceta procedeele tehnice și expresive, reprezintă o reușită incontestabilă în ce privește conținutul actual al mesajului său, forța inedită a expresiei.

La alegerea formației, ca aceea existentă în Concertul pentru două orchestre, compozitorul a pornit de la ideea creării unor grupe concertante. Plasarea orchestrei pe două planuri, nu este un procedeu formal. Ea ține de o anumită concepție concertantă, vizînd și locul dispunerii în spațiu a surselor sonore. Astfel, confruntarea unor elemente cîștigă în dramatism, contrastele devin mai explicite iar, pentru ascultători, opoziția netă a celor două grupuri favorizează perceperea disociată. Muzica secolului nostru cunoaște multe preocupări în această direcție. „Muzica pentru coarde, celestă și percuție" de Béla Bartók este doar un exemplu al posibilităților ce se pot obține prin opoziția a două orchestre. Aceste preocupări au antecedente la Giovanni Gabrielli (care folosește patru coruri și orchestre situate în puncte diferite), J. S. Bach (Pasiunea după Matei), Berlioz (care folosește patru fanfare), Mahler (care utilizează instrumente în culise) ș.a. În ultimele decenii, asociind aceste preocupări cu necesitățile imprimărilor, ale stereofoniei, mulți compozitori au realizat lucrări în care locul amplasării instrumentelor are o deosebită importanță pentru felul în care este construită muzica. Amintim astfel:

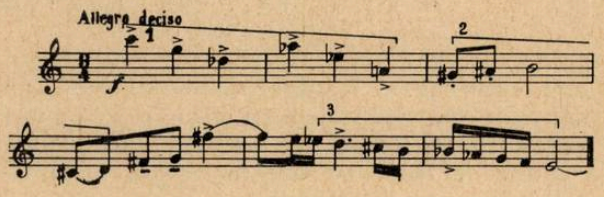
„Epizody" de Serocki, „Gruppen pentru trei orchestre" de Stockhausen, sau „Carre" pentru patru orchestre de același compozitor. Printre compozitorii noștri au arătat asemenea preocupări : Mircea Istrate (în Concertul stereofonic) Aurel Stroe (în „Monumentum") și Gheorghe Dumitrescu (în folosirea corurilor și instrumentelor în culise).

Mesajul unei lucrări, limbajul, existența unui conținut expresiv, nu formația folosită constituie desigur elementele primordiale ale oricărei muzici. Dispunerea doar a formației orchestrale în diferite locuri încă nu determină calitatea muzicii și nu toate din lucrările amintite sînt adevărate valori din punct de vedere muzical.

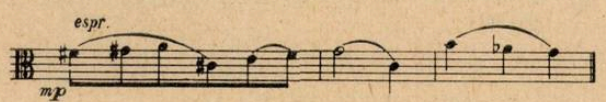
Concertul de Ludovic Feldman, scris în anul 1958, continuă linia enunțată în lucrări anterioare ca Cvintetul pentru suflători. Concepută în patru părți, lucrarea este închegată în formele consacrate ale simfoniei clasice : partea întîia — Allegro deciso — în formă de sonată, partea a doua — lento — în formă de lied tripartit, partea a treia — scherzo, iar finalul din nou sonată, însă, cu unele caracteristici care amintesc de rondo. Arhitectura fiecărei forme nu are derogări de la principiile cunoscute, ceea ce nu înseamnă că reprezintă o schemă rigidă. Forma este structurată de un limbaj viu și fiecare element al ei apare în mod necesar. Puntea determină tema secundă ; dezvoltarea și culminația ei, duc în mod firesc — ca o logică rezolvare a conflictului, la repriză. În partea a doua, elementul contrastant, care va constitui secțiunea centrală a formei, se înfiripă treptat, se naște în sînul primei secțiuni, ca ulterior să rămînă singur, să domine vechea expresie a temei inițiale. Scherzoul — partea a treia — prin însuși caracterul formei, mai puțin bazat, în mod necesar, pe o evoluție (de exemplu sonata), avînd mai mult un caracter static din punct de vedere al tensiunii expresive, Feldman îl construiește echilibrînd atît fiecare secțiune cît și întregul și „motivînd" fiecare nouă etapă. Chiar acolo unde pare a fi statică, muzica concertului vizează o evoluție ; nici o suprafață nu apare ca simplu element contrastant ci se integrează pe un drum, spre o culminație, spre o transformare, spre eliminarea unor elemente motivice și integrarea altora, spre un țel expresiv. Principiile beethoveniene de dezvoltare motivică generează structural muzica lui Ludovic Feldman. Același principiu al evoluției organice în care un moment determină pe altul, îl observăm și în arhitectura finalului. Secțiunea Adagio, care pregătește finalul propriu-zis, este un arc ce pornește dintr-o temă largă, în registrul grav, crește ca intensitate, se dinamizează prin ritm și accelerează mișcarea pentru ca în momentul culminației să anticipeze prima idee a părții următoare. După culminație, urmează drumul invers spre sobrietatea inițială. Aici este evidentă grija cu care compozitorul dorește să aducă un nou material tematic, un nou caracter. Opoziția dintre scherzo și final fiind prea mare, este atenuată prin introducerea unui mic Adagio care are în același timp și rolul de replică la partea a doua — lento, creînd astfel un echilibru al concertului privit în ansamblul tuturor părților.

Unitatea lucrării este realizată pe baza principiului ciclic. Pe lîngă faptul că aceleași motive vor circula de-a lungul celor patru părți, în forma lor inițială, ele vor sta la baza temelor, căpătînd diferite aspecte.

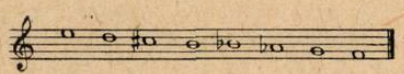
Tema întîia a primului *Allegro :*



conține elemente motivice care vor genera atît dezvoltarea acestei părți cît și temele următoare. Ideea secundă ·

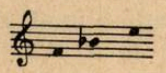


deși nu mai are caracterul viguros al celei prime, derivă din aceasta prin transformarea intervalică a unui fragment al ei. (vezi ex. 1 acolada nr. 2). Dezvoltarea utilizează frecvent modul :



enunțat tot în prima temă (vezi ex. 1 acolada nr. 3), în același timp cu motivul prim (vezi ex. 1, acolada nr. 1) care aici devine uneori, o figurație de acompaniament.

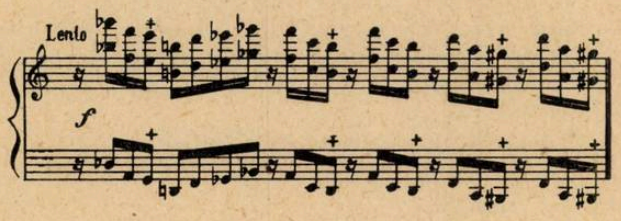
Partea a doua — Lento — expune o temă care începe cu trei sunete : mi, fa, si bemol. Eșalonate în ordinea,



observăm că avem de-a face, de asemenea, cu motivul inițial din prima temă a *Allegroului,* dar aici aflîndu-se în formă răsturnată. Cvarta perfectă este intervalul inferior iar cvarta mărită, intervalul superior.

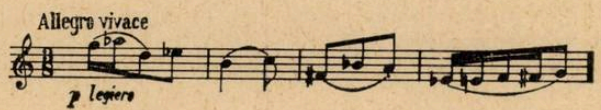
Desigur, în expunerea acestei teme din partea a doua, compozitorul nu a intenționat să facă explicită intervenția motivului. Acesta nu este prezent tematic, ci modal. Intervalica lui este modificată prin schimbarea ordinei sunetelor, dar ea rămîne pentru a genera o comună atmosferă modală. Reapariițiile acestui motiv sînt permanente în această parte a concertului, de fiecare dată cînd tema este preluată recurent, răsturnat sau, concomitent, recurent și răsturnat. Insistența față de aceste sunete este evidentă

prin apariţia lor în maxima culminaţie a părţii. Pianul, uneori şi celesta şi glockenspiel sau coardele în pizzicato, intonează elemente motivice ca cele de mai jos :

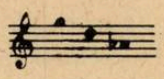


Este suficient să transpunem cu o octavă mai sus toate sunetele notate cu semnul +, pentru a vedea filiaţia lor din tema primă a părţii întîia.

Partea a treia — Allegro vivace, scherzando e capricioso, enunţă tema ·

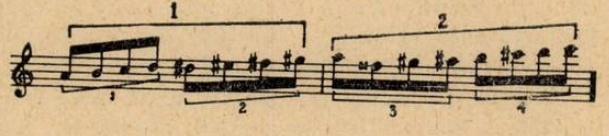


ale cărei prime sunete dau din nou



Primele sunete ale trioului sînt : do diez, sol, re, deci aceeaşi relaţie intervalică: cvartă mărită (cvintă micşorată) şi cvartă perfectă.

În sfîrşit, acest element tematic se găseşte în întreaga lucrare, revenind fie în forma iniţială, în chip „declarat", ca element tematic ciclic, fie ca element ce creează o unitate a diferitelor moduri. Fără să predomine un mod de bază, după cum am văzut, există anumite elemente care creează o unitate a intonaţiilor. Este de remarcat, în plus, faptul că relaţia de terţă leagă în mod frecvent două elemente modale simetrice. Astfel, iniţial enunţate, cele trei sunete din exemplul 1, sînt la terţă faţă de sunetele 4, 5, 6. Transpoziţiile unui mod sînt făcute frecvent la relaţia intervalică (uneori enarmonic) de terţă. Astfel succesiunea :



formată din tetracorduri cu semiton între treapta 2—3 şi alăturate tot la intervale semiton, dau modul de mai sus, format din două tetracorduri. Modul nr. 2 este transpunerea celui prim. Observăm că primul sunet al tetracordului nr. 3 lipseşte. Completîndu-l în mod firesc cu mi diez, observăm din nou relaţia de terţă (enarmonic) între cele două transpoziţii.

Alcătuirea pilonilor funcţionali se face potrivit concepţiei tonale clasice, bineînţeles, adaptate specificului materialului acestei lucrări.

Partea întîia începe imprimînd sunetului *do* o caracteristică tonală a primei teme. Tema a doua, pe dominantă, evidenţiază sunetele *mi, do diez,* fie ca pedale, fie ca note cadenţiale. În repriză se va impune din nou *do.*

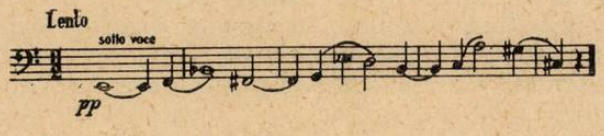
În partea a doua, secţiunile extreme ale liedului vor avea ca centru tonal sunetul *mi* pe cînd secţiunea centrală se bazează pe subdominantele *si la mi bemol.*

În partea a treia, Scherzo, centrul va fi din nou sunetul *do,* iar în Trio dominanta *la diez,* în Coda subdominanta *re* şi apoi tonica *do.*

Adagio din partea a patra se bazează pe o pedală *sol,* cu funcţia de dominantă pentru presto-ul care va interveni cu tonica. Tema a doua aduce relativa *la,* iar reexpoziţia *do* care este şi centrul tonal imprimat de ultimele măsuri ale codei.

Fără să existe o maximă rigurozitate în alegerea centrilor tonali, se poate totuşi observa tendinţa de a coordona întreaga lucrare, din punct de vedere tonal, după criteriile clasice, îmbogăţite cu cele existente în funcţionalismul bartokian : do — fa diez, la — mi bemol, axele tonicii, fa-si, re la bemol axele subdominantei iar sol — do diez mi si bemol, axele dominantei. Ludovic Feldman nu merge pînă la folosirea criteriului axelor pe principiul pol-antipod, ci recurge disparat cînd la un centru cînd la altul păstrînd însă funcţiunile sunetelor din schema tonală amintită.

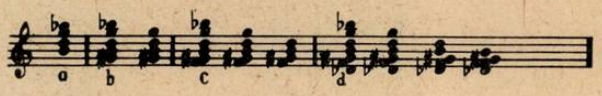
Armonia şi polifonia în muzica concertului pentru două orchestre, au un aspect foarte elastic în ce priveşte relaţia consonanţă-disonanţă. Deşi în ansamblu primează viziunea polifonică, armonia şi monodia deţin un rol determinat de expresivitatea ce compozitorul doreşte s-o atribuie unui anumit moment. Unisonurile din partea a doua sau din introducerea finalului sînt motivate de caracterul grav, sobru şi plin, de o anumită tensiune interioară, reţinută. Lipsa unei tratări armonico-polifonice l-a determinat pe compozitor la intensificarea expresivă a monodiei. Sunetele se succed într-o ordine intervalică ce alcătuieşte o gradaţie mereu crescîndă. Nerepetarea unor sunete, decît după 10, 11 sau 12 altele şi desfiinţarea oricărei simetrii ritmice, dă liniei melodice nota de largă generozitate şi reţine permanent interesul.



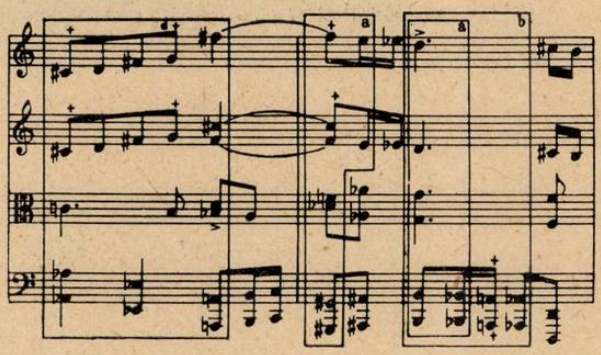
Scherzo-ul foloseşte frecvent falsele relaţii şi rezolvă cvarta mărită sau septima mare, ceea ce contribuie la crearea atmosferei jucăuşe.

Prima parte şi finalul, cu mai multe momente armonice, folosesc complexe verticale majore. Acordurile cel mai des folosite vom încerca să

le grupăm într-o mică schemă care arată şi principiul ce stă la baza alcătuirii lor.



În exemplul de mai jos redăm două măsuri din partea întîia a concertului în care sînt evidente trei din cele patru categorii de armonii. Desigur, nu este nici singurul şi nici cel mai semnificativ moment armonic din această lucrare. Sunetele cuprinse în careuri fac parte din grupele armonice a, b sau d, exceptînd pe cele notate cu semnul + pe care le-am socotit note pasagere, anticipaţii echapé-uri.



O mai profundă analiză a procedeelor armonice utilizate în concert, ar fi necesitat abordarea unui subiect cu această temă, aci nefiind cazul a extinde prea mult acest unic aspect al analizei.

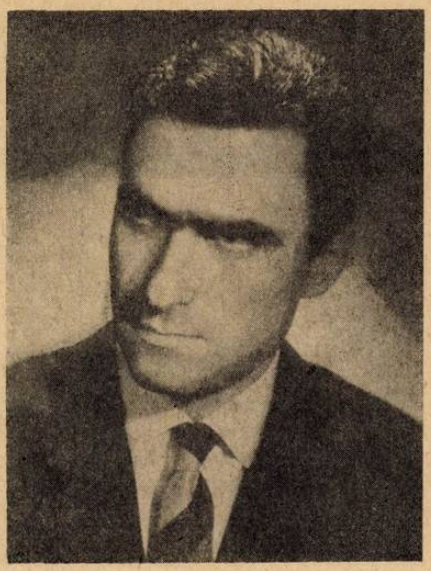
Polifonia lucrării nu are nici un moment confuz. Fiecare contrapunct se poate percepe independent, cu toate că uneori întîlnim chiar mai mult de cinci voci cu mişcare proprie. Contrapunctarea unei teme, Ludovic Feldman o realizează prin căutarea unei voci care utilizează în special sunetele ce nu au fost enunţate de temă. În acest fel, anumite fragmente ne apar ca polimodale. Fără a fi totuşi vorba de moduri diferite, de centri tonali suprapuşi, acest procedeu vizează o permanentă noutate a intonaţiilor. Ritmica complementară utilizată în polifonia lucrării, pe lîngă faptul că favorizează perceperea verticală, contribuie la crearea aspectului de voci independente. Unele momente, de mare individualizare a vocilor, lasă impresia unor desfăşurări solistice, specifice muzicii enesciene din ultima perioadă a creaţiei. Aceste pagini sînt totuşi mai rare deoarece compozitorul Ludovic Feldman are un contrapunct în care vocile de obicei au un rol egal în importanţă, mai puţin caracteristic muzicii lui Enescu. Importanţa pe care o atribuie fiecărei voci, derivă din predilecţia compozitorului pentru canoane şi imitaţii. Şi invers, aceste procedee polifonice impun la rîndul lor o importanţă egală vocilor. Caracteristicile remarcate mai sus, se reflectă în preponderenţa contrapunctelor la două sau trei voci, asupra celorlalte.

Poate tocmai aceste trăsături ale polifoniei lui Ludovic Feldman, valoroase în sine, sînt cauza unor anumite deficienţe, după părerea noastră, în ce priveşte concepţia de ansamblare a celor două orchestre. Alegerea unei asemenea formaţii divizate în două grupe independente, permite tratarea individuală şi în special opoziţia acestor două formaţii din punct de vedere dramatic. Momente de acest fel există în muzica concertului dar ele sînt foarte puţine în raport cu momentele de tratare asociată. Prin tratarea asociată a celor două formaţii nu se obţine decît dispersarea sunetelor, efect care se poate realiza prin dispunerea oricărei orchestre în două grupe. În acest concert Ludovic Feldman desigur că nu a intenţionat să obţină doar acest minim efect ce decurge din schimbarea locului de dispunere a orchestrei, ci a vizat un dramatism deosebit care să derive din esenţa unei muzici favorizată de o anume scriitură.

Orchestraţia este realizată ingenios, nu există dublări şi încărcături doar de dragul amplorii sonore. Culminaţiile şi momentele de tensiune nu decurg din îngroşarea orchestrei ci din substanţa muzicală. Orchestraţia derivă organic din toată muzica. Culorile sînt sobre fără să fie monotone. Percuţia tratată melodic, reliefînd momente importante, dă o strălucire coardelor şi aduce un plus de dramatism prin contrastele ce le favorizează.

Concertul pentru două orchestre, prin conţinutul de idei, prin viziunea contemporană a limbajului şi modul în care este alcătuit, reprezintă una din cele mai bune realizări ale compozitorului. În creaţia lui Ludovic Feldman el este o etapă cucerită, dar nu ultima avînd în vedere evoluţia lucrărilor ulterioare : „Cinci piese pentru orchestră“ (1961), „Simfonietta“ (1962), „Allegro simfonic“ (1962), „Şapte miniaturi pentru orchestră“ (1963) — în care neîndoielnic compozitorul a reuşit să se afirme cu şi mai multă vigoare, prospeţime a limbajului dar pe aceeaşi linie personală în care ţelul dorit este exprimarea cît mai ardentă a unui conţinut adînc uman.

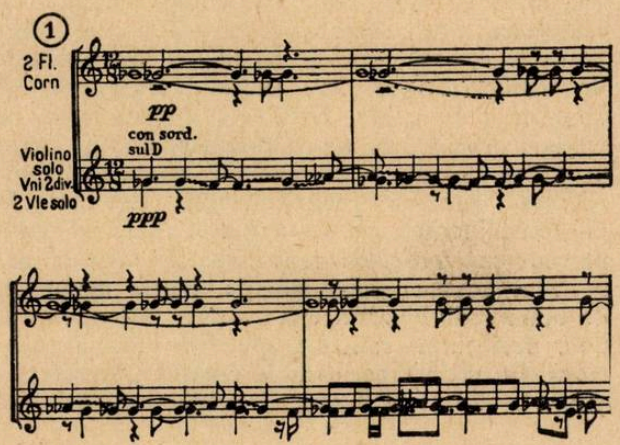
„Cîntec apelor țării"
de
Gheorghe Costinescu



de LILIANA FIRCA

Un „cîntec" închinat apelor pare să ocolească cu greu acel domeniu în care tradiții artistice îndelungate și-au spus cuvîntul. După reprezentări romantice și impresioniste, după ce în însăși muzica românească un „Vox Maris" revelase temei profunde rezonanțe umane și poetic-muzicale, poemul vocal-simfonic de Gheorghe Costinescu (compus în 1960 pentru orchestră, cor mixt, cor de femei și solistă, pe versurile lui Paul Anghel), depășește în cîteva din cele mai realizate momente sensul imediat al argumentului literar, devenit doar prim impuls al unor imagini muzicale autonome, ce se susțin prin ele însele, ceea ce ni se pare a fi adevărata rațiune de a fi a muzicii contemporane cu program. Desigur, particularitatea amintită constituie în cazul de față o latență și nu o finalitate expres urmărită, compozitorul apelînd în rest la arsenalul unor mijloace de o mai directă eficacitate. Printre acestea, declamația solistică și corală bazată pe o fină discernere prozodică (a duratelor și accentelor) care răspunde spiritualității cîntului românesc individual și colectiv, folcloric și cult (melopeea mezzosopranei sau momentul imnic ce precede ultima revenire solistică) prelungind lumea rubato-ului popular dar și pe aceea a incantațiilor ancestrale și a elanurilor „grave" din „Oedip" și Simfonia a III-a de Enescu. Relația text-muzică este excelent servită, nu numai în detaliu, unde plasticitatea tălmăcirii muzicale se aplică mergînd de la fragmentele de vers și pînă la cuvinte și silabe, ci și în regizarea întregii desfășurări a lucrării, merit care nu rămîne străin de o izbutită experiență a compozitorului în domeniul liedului.

Poemul, de o formă manifest simetrică e străjuit de o introducere și o codă concepute similar, ca o pînză sonoră în care indefinitul timbrelor și înălțimilor (atît în versiunea orchestrală inițială cît și în cea coral-orchestrală de la sfîrșit) este rezultatul fricțiunii, sporită încă prin glissandi, a secundelor mici într-o heterofonie cu riguroasă ritmică complimentară.



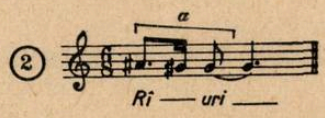
Înlăuntrul acestui cadru se structurează următoarea schemă de rondo :

A solo mezzo-soprană Strofa I
B Cor bărbătesc Strofa II
A variat dialog mezzo-soprană și cor Strofa III
C interludiu orchestral duble variațiuni
Repriză A_1 variat cor mixt Strofa IV
A solo mezzo-soprană și cor mut Strofa I

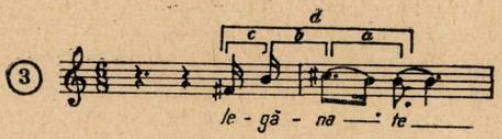
în care secțiunile A reprezintă — în contrast cu expresia volitivă din B și interludiu — gradații ale expansiunii lirice, culminînd apoteotic în A_1. Reluarea solo-ului prim al cîntăreței apare în acest context ca o concesie făcută simetriei.

Există în întreaga lucrare un fond intonațional comun provenit din libera combinare și varierea continuă a unor microstructuri, ceea ce duce la constatarea generalizării principiului variațional, ca principiu superior de organizare a formei.

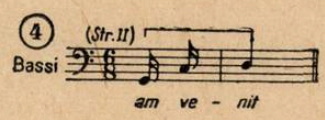
Primul solo al mezzosopranei cuprinde în germene cea mai mare parte a dezvoltării muzicale ulterioare și în primul rînd pe aceea din episoadele vocale. Se disting aici două intervale melodice pe care le-am numi *fundamentale :* cel de secundă mare descendentă (sens care devine reversibil pe parcurs)

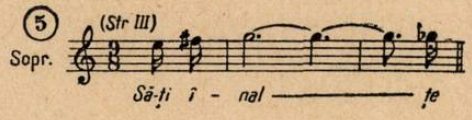


și cel de cvartă ascendentă, *c* (apărut în asociere cu amintita secundă, deja investită cu dublu sens, *a* și *b*) :

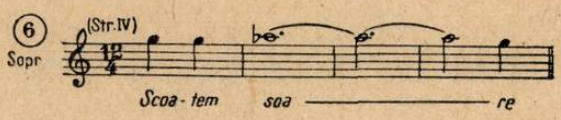


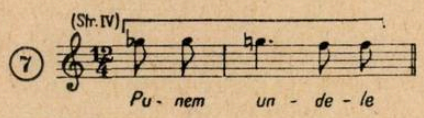
Formula *d* astfel constituită are o deosebită importanță structurală. Iată cîteva din profilurile cărora ea le va da naștere, prin dezvoltare, prin diminuări sau augmentări ale intervalelor [1])

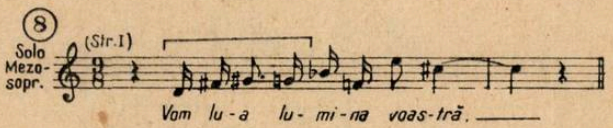


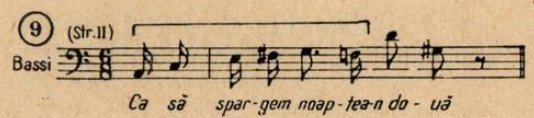


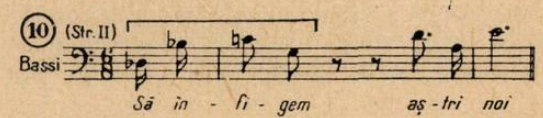
[1]) O parte din transformările exemplificate operează doar, asupra „trunchiului" *c* + *b* al formulei *d* (ex. 3).





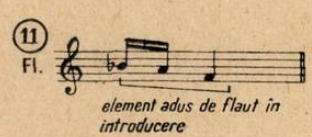


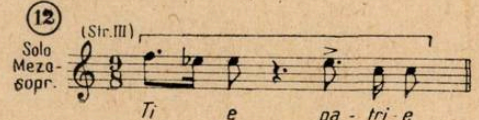


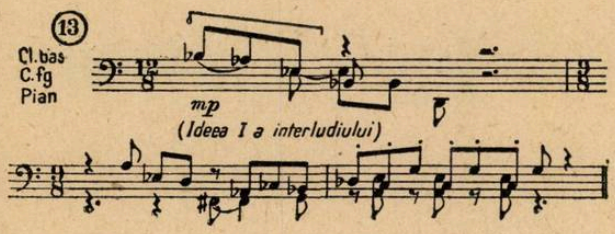


Este de remarcat că în cursul acestor metamorfoze celula de cvartă ajunge prin comprimare să se suprapună secundei, celălalt (și principalul) interval *fundamental,* de unde o și mai mare economie de intonație a lucrării. Alte ori, corespunzător sensului activ, dinamic, al unor versuri, desenul melodic devine mai abrupt, salturile se măresc (vezi ex. 9 și 10 derivate din ex. 8).

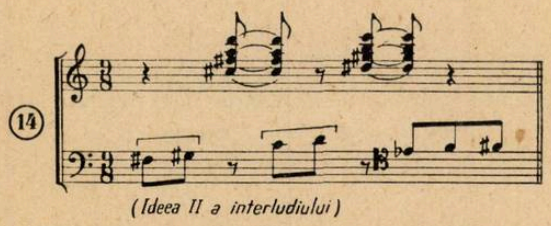
Originile celor două idei, I și II, pe care se întemeiază interludiul țin de același interval de secundă. Iată-l prezent în filiația primei idei a interludiului, cu sens coborîtor și prelungit cu o cădere de terță :





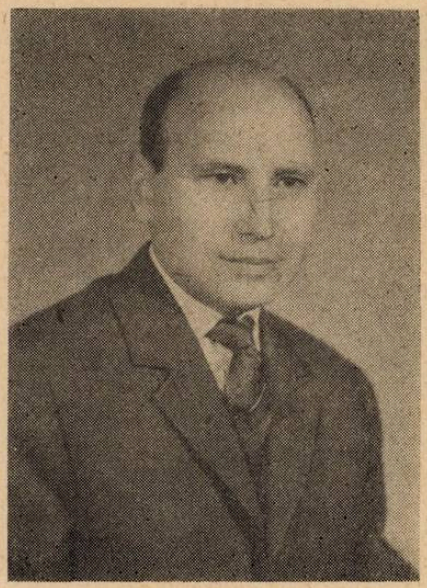


Utilizată în reversul ei ascendent secunda mare generează cea de a doua ideie a interludiului, a cărei expunere și variere succede unui prim ciclu de variațiuni ale ideii I :



Orînduirea ciclurilor de variațiuni se face în alternanță urmînd o progresivitate, în sensul extensiei suprafețelor, pe care o asigură în special ideea II în raport cu I, tratată întrucîtva ca o „constantă". Articulația mult mai flexibilă a ideii II, în comparație cu structura monolitică a antecesoarei sale, înlesnește disocierile, combinările contrapunctice sau dimpotrivă acoperirea unor mari întinderi monodic-acordice cu aspect imnic, aspect spre care de fapt se orientează treptat ultimele două variațiuni ale ideei II, pregătind impunătoarea intrare a corului pe ultima strofă.

Muzica poemului relevă o dialectică a strînsei continuități, a deducțiilor din aproape în aproape, a acumulărilor și creșterilor judicios gradate. Acestea din urmă par în special să modeleze discursul muzical, manifestîndu-se cînd sub forma creșterilor pe suprafețe mari încheiate cu largi culminații, cînd cu caracter episodic (treceri, punți), cînd, în sfîrșit, pe durate mai mici, cu o maximă concentrare a substanței și solicitare a resurselor, (ca de pildă în primele variațiuni ale temei II aglomerările ritmice și timbrale, din accidentatul contrapunct angajat între orchestră și grupul percuției). Sînt poate uneori derutante încrucișările acestor diferite modalități de „sporire", prea numeroase ca să servească desăvîrșit un ideal de unitate clasică, prea supuse viziunii evolutive pentru a se încadra pe de altă parte, total, într-un sistem de gîndire riguros contemporan (ce presupune pluralitățile de ipostaze). Viitoare lucrări vor beneficia desigur de o selecție a acelor elemente care se afirmă aici virtual (fructuoasă ni se pare în acest sens alăturarea de dimensiuni și profiluri diferite în cadrul variațiunilor). Atît prin valoarea artistică integrală cît și prin perspectivele ei, lucrarea se aliniază celor mai realizate creații vocal-simfonice ale tinerei generații.



Insemnări despre creaţia corală a lui Teodor Bratu

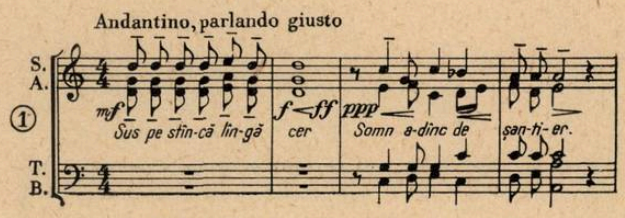
de TRAIAN NANU

Activitatea creatoare a compozitorului Teodor Bratu este strîns legată de genul muzicii corale, gen pe care-l slujeşte cu pasiune de multă vreme. Din 1947, cînd şi-a publicat prima compoziţie („Sîrba") şi pînă la lucrările date la iveală de curînd (ca de exemplu „Trei momente după Luchian" sau „Moment liric"), el a parcurs un drum lung, interesant.

Pornind de la melodia de inspiraţie populară, folosind o armonizare simplă, cîntecele din perioada de început („La joc", „Sîrba", „Di murgule", etc.), vădesc o anumită înrîurire din partea muzicii lui Ion Vidu, maestru pe care tînărul compozitor şi-l ia ca model. Abordînd mai apoi, în paralel, şi genul cîntecelor de masă, în care realizează piese antrenante, viguroase şi dinamice („Pornim suişuri cincinale", „Cîntă, cîntă-mi ceteră", „Vreau să plec brigadier", „Se porniră satele", „Cad negre lanţuri" etc), încercîndu-şi cu succes pana şi în genul cîntecelor pentru copii („Dunăre-Dunăre", „Arici-Arici" etc), Bratu a acumulat o importantă experienţă artistică ce i-a permis să exploreze noi domenii afective ale artei componistice corale. Lucrarea „Triptic" (1957), dedicată răscoalelor ţărăneşti din 1907, a constituit una din aceste reuşite explorări, iar „Momentele Luchian" (trei schiţe corale — 1962), s-au impus prin redarea veridică a conţinutului uman. T. Bratu este totodată şi autorul lucrărilor vocal-simfonice Cantata pentru soli, cor şi orchestră „Viaţă visului vom da" (1952) şi „Minerii Jiului" (1957).

Este de subliniat dorinţa continuă a compozitorului de creştere, de autodepăşire, grefată pe o remarcabilă sensibilitate poetico-muzicală.

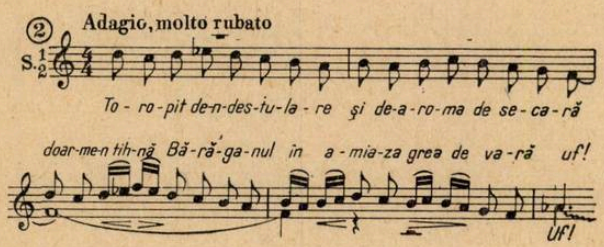
Caracteristica principală a creaţiei lui Teodor Bratu este, după părerea noastră, puternica ei ancorare în actualitate, în contemporaneitate. Aproape nu există cîntec al său în care să nu se simtă atitudinea nouă, activă, faţă de viaţă, reflectînd, prin mijloace artistice adecvate, prefacerile revoluţionare înfăptuite în ţara noastră. Chiar în cadrul unei piese pătrunsă de sentimente profund poetice şi subiective, ca în „Moment liric" (dedicat tinerilor constructori ai hidrocentralei de pe Argeş), se face simţită o asemenea prezenţă. În acest pastel nocturn, alături de farmecul şi poezia naturii, autorul ne face să simţim forţa şi îndrăzneala omului nou, hotărît să pună stăpînire pe ea.



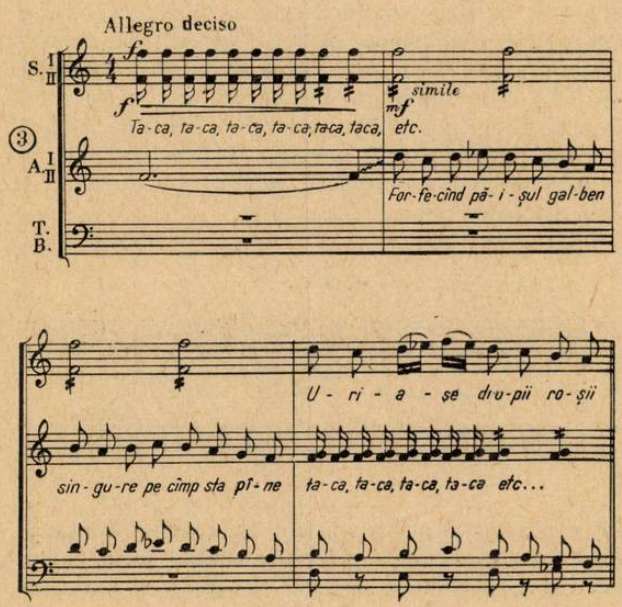
Realizînd contopirea textului cu muzica, compozitorul construieşte aici o frază muzicală formată din două motive complet diferite ca structură : antece-

dentul — în mod voit static — folosind cvinte și octave paralele, pentru a zugrăvi, parcă, ariditatea rocilor de munte : „sus pe stîncă lîngă cer"... ; subsecventul mai profilat din punct de vedere melodic și armonic (pe cuvintele : „Somn adînc de șantier") pentru a ilustra elementul nou, dinamic, uman. Odată consemnată și fixată în acest cadru, aluzia la forța geniului omenesc nu va mai apare decît în încheiere, cînd cu aceeași discreție — căreia acum îi adaugă și o trăsătură de umor, ușor maliționsă — compozitorul va conchide : „Poți opri și Argeșu', dar dragostea nu, și nu" !

Și mai interesant, sub aspectul introducerii în muzică a acestui element nou ce ține de intervenția constructivă a omului în mijlocul naturii, este realizarea piesei „Seceriș" (a treia din ciclul „Anotimpurile Bărăganului"). Aici, prezența activă a omului este și mai pregnant redată. Compozitorul ne înfățișează cîmpia Bărăganului în plină vară, într-un moment de totală acalmie : miez de zi canicular, cînd aerul dogoritor învăluie totul, intensificînd și concentrînd parcă și mai mult acțiunea razelor solare asupra ogoarelor pline de roade bogate :



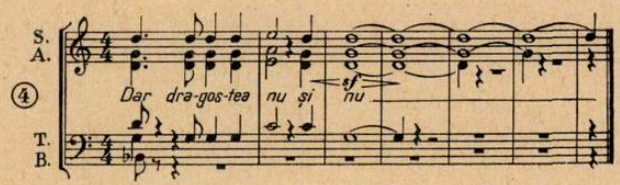
În opoziție cu această primă secțiune, partea mediană a piesei (Allegro deciso), pe ritmul sacadat, „motoric", în șaisprezecimi (ta-ca, ta-ca, ta-ca etc.), al combinelor ce trec prin grîne — modifică fundamental atmosfera pastelului inițial :



Amplificată, transformată prin înviorarea mișcării, prin intrările succesive ale vocilor și ritmul sacadat al sopranelor, tema inițială reapare acum convingătoare și plină de încredere.

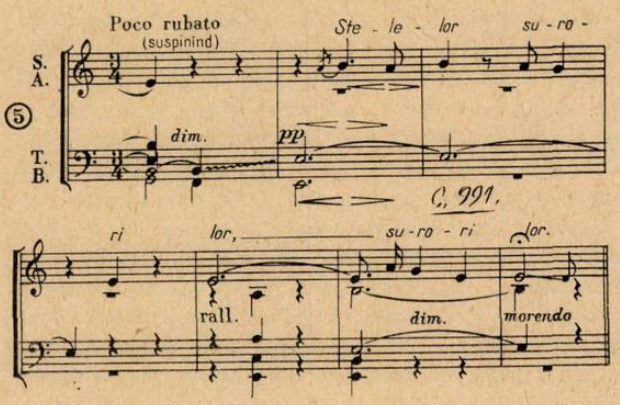
Plasticitatea imaginilor muzicale reprezintă o altă caracteristică a artei corale a compozitorului. Exemplul nr. 2 este instructiv. Pentru a reda calmul și atmosfera rarefiată de caniculă din piesa „Seceriș", scriitura corală — redusă la vocile de soprano și alto — folosește o melodie simplă, de mică întindere, repetîndu-se sau modificîndu-se ușor, circulînd alene între cele două voci de sopran (sopran I și II) pe un ușor contur armonic al altistelor. Astfel prezentată, melodia evocă în mod sugestiv conținutul versurilor.

În același sens, interesantă ni se pare și încheierea pastelului „Moment liric" :



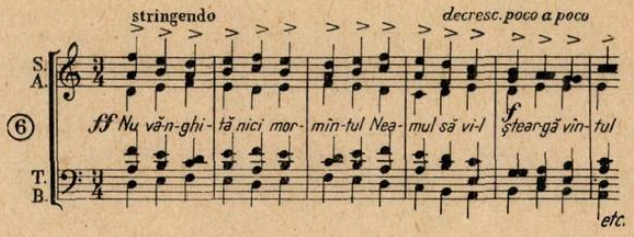
Dispariția pe rînd a vocilor, pînă la rămînerea singură — suspendată și îndepărtată, în pianissimo — a vocii de soprană, cu care se încheie lucrarea, ar vrea să sugereze parcă stingerea treptată a oricărei activități pe șantier și liniștea adîncă ce cuprinde întreaga fire.

Un alt exemplu, în care autorul creează o atmosferă evocatoare și poetică, este încheierea părții a II-a (Bocet) din „Tripticul" 1907.



Aici, tema ni se înfățișează fragmentată, întretăiată de pauze, ca o jeluire ce și-a domolit suspinele.

De asemenea impresionează forța și patetismul din pasajul median al aceleiași piese :



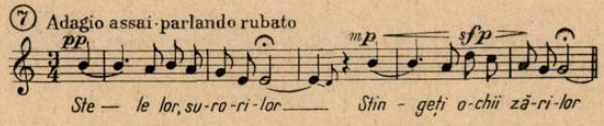
Remarcăm, din nou, întrepătrunderea între text şi muzică ; toate vocile într-un ritm unic — folosind un desen melodic în valori egale — urmăresc să redea revolta şi amărăciunea celor obidiţi.

Căutînd soluţii noi în ceea ce priveşte plasticitatea imaginilor, Teodor Bratu încearcă, în „Trei momente după Luchian", subsumarea în muzică a unor trăiri artistice ce au aparţinut iniţial picturii şi apoi poeziei. „Momentele" generate de tablourile pictorului Ştefan Luchian, trecute prin sensibilitatea lui Petre Ghelmez, autorul versurilor, sînt acum îmbogăţite şi capătă formă muzicală prin fantezia creatoare a compozitorului. Imaginea picturală, legată de spaţiu şi culoare, capătă, cu ajutorul celorlalte două arte, noi dimensiuni, devenind mai vie, mai reală, mai activă. Astfel, „Lăutul" nu mai constituie doar un instantaneu al îmbăierii copilaşului de către mama sa, ci motiv de joacă şi zbenguială, de afirmarea mai puternică a vieţii ce pulsează în acest „pui de om" ; „Moş Nicolae cobzarul", de asemenea, dobîndeşte prin intermediul muzicii şi versului, atribute de rapsod şi exponent al celor obijduiţi.

Altoirea inspiraţiei pe trunchiul muzicii populare, constituie preocuparea de bază a compozitorului.

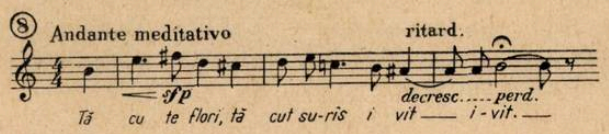
Dacă între anii 1947—1957 el se mulţumea cu unele formule melodice, preluate aproape direct din folclor în lucrările ulterioare — şi mai ales în cele din ultimii ani — el tinde către realizarea unui limbaj în care inflexiunile populare apar replămădite într-o formă din ce în ce mai personală.

Chiar cînd apropierea de folclor este mai directă ca în acest „Bocet" (partea a II-a din Tripticul — 1907) :



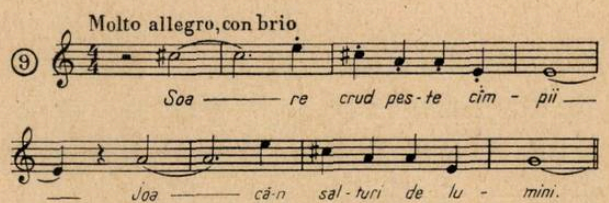
compozitorul se fereşte de reluarea unor formule care, ameninţau să devină stereotipe. Inspirîndu-se din cîntecul popular ritual, această melodie dobîndeşte, prin funcţia pe care i-o încredinţează compozitorul, noi valenţe.

Treptat, printr-un proces de selectare, de maturizare şi eliminare a neesenţialului, T. Bratu a ajuns la unele formulări de fraze concise, cum este de exemplu acest început din piesa „Tăcute flori" (al treilea „Moment din Luchian") :



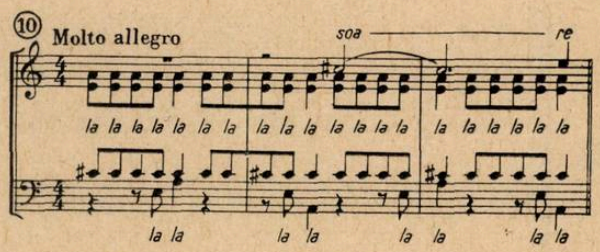
În elaborarea melodiilor sale, compozitorul dezvoltă mai ales structura cîntecelor de tipul doinei sau a celor rituale de tipul bocetului, colindului etc. Tinzînd către concentrarea melodiei, el nu cultivă în general formele melismatice, caracteristice unora dintre cîntecele lirice de tip doinit, ci dezvoltă, mai degrabă, stilul recitativ-melodic (ca în „Moment liric").

Alteori, preluînd specificul „hăulitului oltenesc", cîntul său dobîndeşte un profil deosebit, ca în piesa „Primăvara" (din „Anotimpurile Bărăganului") :



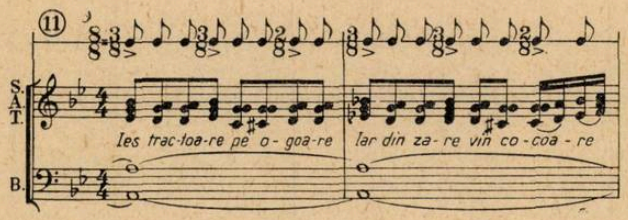
Tot ca o înrîurire a folclorului la T. Bratu, trebuie considerată şi înclinaţia sa pentru utilizarea mai largă a modurilor. Astfel piesele „Seceriş" (ex. 2) şi „Bocet" (ex. 7) sînt scrise în modul frigic. „În „Moment liric" (ex. 1) modul de bază este dorian. Compozitorul însă nu concepe modurile ca tipare imuabile, ci în plină transformare şi sinteză.

Împrumuturile din folclor se referă, de cele mai multe ori, la elementul melodic. În unele cazuri însă, autorul se adresează — atunci cînd conţinutul lucrării o cere — şi formulelor ritmice de dans şi joc popular. Iată un interesant exemplu de folosire a ritmului cunoscutului cîntec popular „Dunăre-Dunăre", constituind un fond ritmic pentru piesa „Primăvara", citată mai sus :

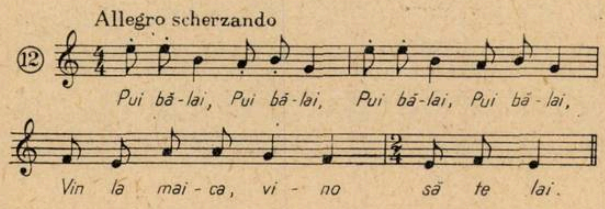


Aici mai sînt de remarcat şi interesantele suprapuneri ritmice rezultate din prezentarea în paralel a melodiei vocii de sopran (în 4/4) pe ritmul ternar al cîntecului „Dunăre-Dunăre", susţinut de către celelalte voci.

Alte efecte ritmice obține compozitorul în aceeași lucrare, prin transformarea metrului existent (pe care acum îl consideră în 8/8) într-un metru compus de 3+3+2 optimi :

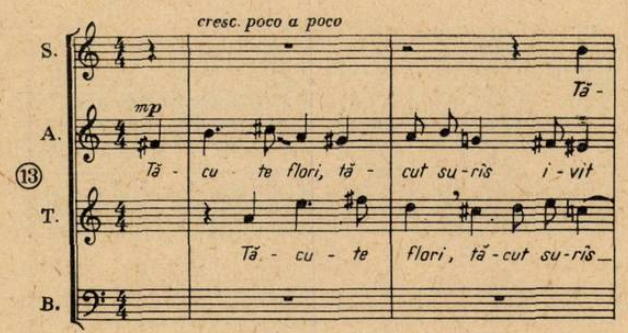


De asemenea, ritmul folosit în piesa „Lăutul" (din „Trei momente Luchian"), avînd evidente asemănări cu folclorul copiilor, se remarcă prin simplitate și plasticitate :

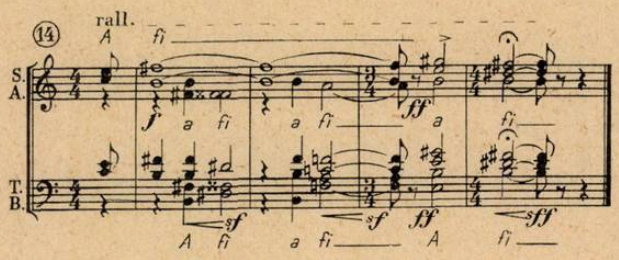


Utilizarea resurselor folclorului reprezintă însă numai o latură a preocupărilor compozitorului în ceea ce privește îmbogățirea mijloacelor de expresie. Pornind de la construcții melodice de felul celor arătate, el se străduiește să le găsească învești mîntările armonice și polifonice cele mai potrivite. Credem că nu greșim cînd afirmăm că T. Bratu tinde, în ultimele sale lucrări, către o anumită sinteză a mijloacelor armonice cu cele contrapunctice, în scopul valorificării maxime a melodiei, care rămîne elementul declanșator principal al imaginii muzicale.

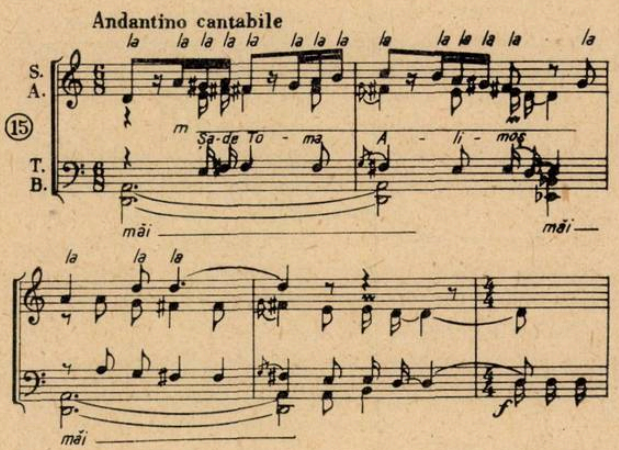
Într-adevăr găsim, alături de interesante momente polifonice, ca, de exemplu, acest fragment din piesa „Tăcute flori" (a treia din „Momentele Luchian")



alte momente, în care scriitura acordică este predominantă — cum este încheierea aceleiași piese — în care compozitorul folosește suprapuneri acordice-bitonale.



Pe o dublă pedală superioară a sopranelor divizate, celelalte voci modulează mai întîi din si în re diez major și în penultima măsură, din si în fa major pentru a încheia apoi pe un acord general de si major. Iată un exemplu și mai elocvent în ceea ce privește îmbinarea simultană a mijloacelor armonice și polifonice, așa cum apare în piesa „Moș Nicolae Cobzarul" din „Trei Momente de Luchian" ·



Pedala bașilor reprezintă folosirea unui procedeu din cele mai simple ale armoniei de tip popular : susținerea unei melodii prin „ison" (sau hang[1]), melodia fiind enunțată de tenori (care cîntă textul) și dublată la octava superioară de altiste (care cîntă mut).

Această melodie este contrapunctată apoi de o linie melodică secundară (susținută de soprane) realizată prin brodarea și figurarea sunetelor componente ale acordului fundamental [2]).

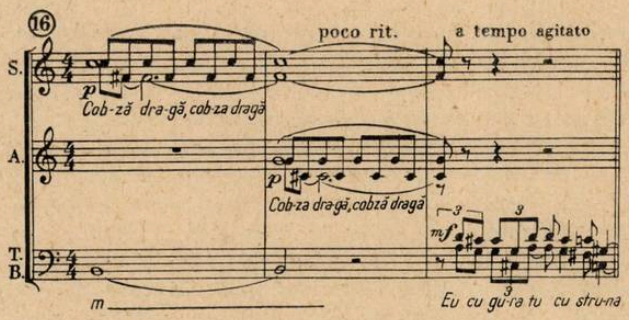
O altă preocupare este adaptarea la scriitura pentru cor a unor procedee din muzica instrumentală. Departe însă de a duce la o *„instrumentalizare"*, utilizarea unor asemenea procedee cu îndemînare și cu fin simț al situațiilor are darul, de cele mai multe ori, de a contribui alături de mijloacele amintite mai sus, la învești mîntarea corurilor sale cu noi și colorate aspecte, realizînd astfel o interesantă și personală paletă corală.

Ne referim din nou la exemplul nr. 15 („Moș Nicolae Cobzarul"). Acest pasaj utilizează procedee

1) „Isonul" aici este o dublă pedală pe tonica și dominanta unui mod lidic construit pe „re".
2) Această contramelodie reprezintă un important element de culoare, contribuind la individualizarea imaginii muzicale.

din muzica instrumentală : melodia sopranelor imită sunetul pe un ritm de horă bătrînească ; dublarea melodiei tenorilor la octava superioară de către altiste este un procedeu ce aminteşte de scriitura cvartetului de coarde ; dubla pedală a başilor ţine de specificul unui ansamblu coral. Folosirea unor asemenea procedee într-o piesă al cărei obiect este tocmai evocarea figurii unui „cobzar" are calitatea de a sublinia, cît mai plastic, ideea de bază a lucrării.

Ceva mai departe găsim un nou exemplu de procedeu imitativ preluat din muzica instrumentală.



Tot aici am putea include şi ex. 3, citat anterior (cu formula sacadată, în şaisprezecimi, de la soprane, formulă care mai tîrziu este transferată la altiste), sau ex. 10 (formula ritmică ternară a vocilor acompaniatoare, alto şi tenor). Toate acestea constituie procedee derivate din muzica instrumentală de joc. În acelaşi exemplu (nr. 10) remarcăm şi alternarea regulată, întreruptă de pauze simetrice, a jocului başilor pe Tonică-Dominantă şi invers, ceea ce iarăşi poate fi interpretat ca o transpunere vocală a pizzicato-urilor executate de corzile grave într-un ansamblu instrumental.

★

Cîntecul de masă, acest puternic mijloc de educare artistică şi patriotică ocupă, ca volum, un loc important în creaţia lui T. Bratu.

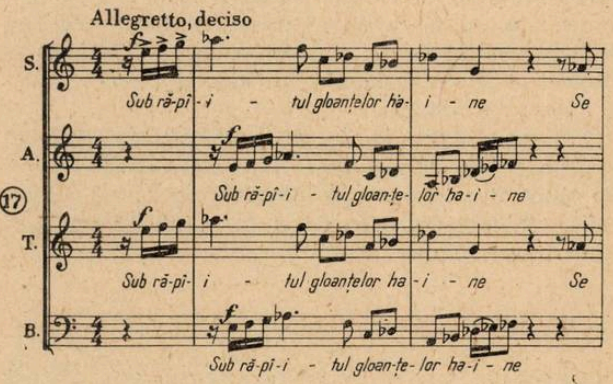
Mai mult decît în oricare din piesele analizate anterior, cîntecele de masă ale compozitorului reflectă din plin actualitatea, realitatea şi bogăţia vieţii noastre. Aproape nu a existat eveniment mai important în ultimii cincispreceze ani pe care T. Bratu să nu fi căutat a-l reflecta în cîntecele sale.

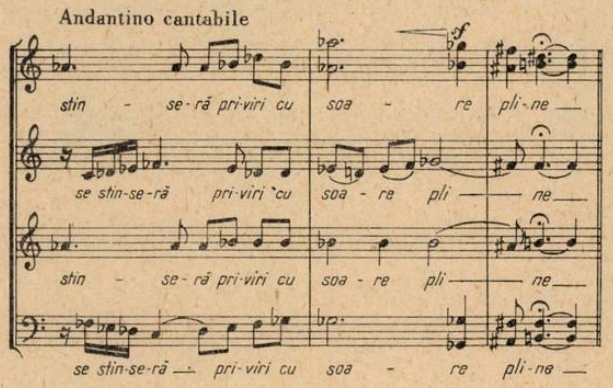
Cîntece ca : „Vreau să plec brigadier", „Steagul Griviţei greviste", „Cad negre lanţuri", „Cîntă, cîntă-mi ceteră", „Se porniră satele", au intrat în repertoriul permanent al unor formaţii profesioniste sau de amatori. Ele se caracterizează, în primul rînd, printr-o melodie pregnantă, concisă, uşor de reţinut, în realizarea căreia compozitorul utilizează, de multe ori, fie inflexiunile avînd afinităţi cu muzica populară, ca de exemplu în „Vreau să plec brigadier", fie preluări din cîntecele revoluţionare, cum ar fi în „Veniţi să-ntîmpinăm lumina".

Alteori, el reuşeşte să îmbine aceste două procedee, realizînd o linie melodică în care trăsăturile cîntecului revoluţionar sînt îmbogăţite prin folosirea unor moduri populare, ca piesa „Cad negre lanţuri".

Lărgind noţiunea de cîntec de masă, T. Bratu a creat în „Cîntă, cîntă-mi ceteră", un interesant cîntec sărbătoresc, în care, pe lîngă tratarea melodică în stil popular, se poate remarca şi preocuparea pentru realizarea unei armonii transparente tinzînd, către aceeaşi sinteză armonico-contrapunctică despre care am vorbit.

În direcţia lărgirii accepţiunii cîntecului de masă, un loc special îl ocupă piesa „Memento" (16 Februarie 1933). Aici, autorul reuşind să se detaşeşe de un anumit conformism şi neurmărind cu precădere realizarea unor linii melodice care să fie uşor abordabilă, adaugă caracteristicilor de pînă acum ale cîntecului de masă o melodie expresivă, mai dificilă din punct de vedere al intonaţiei, dar urmărind îndeaproape şi în mod sugestiv conţinutul pe care-l subliniază, prin interesante cromatisme sau unele procedee imitative :





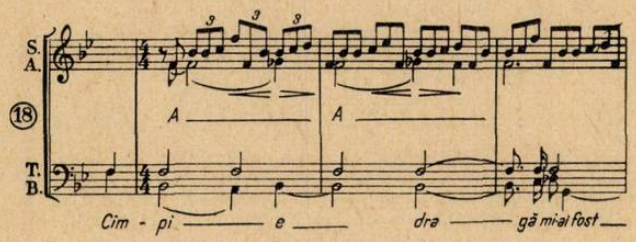
Am relevat încă de la început acea însuşire a autorului de a fi în continuă căutare, de a fi stăpînit în permanenţă de dorinţa de depăşire faţă de sine însuşi. Uneori, totuşi, se întîmplă ca în procesul de creaţie, anumite lucruri să scape acestei preocupări şi atunci avem de-a face cu ceea ce am numi momente mai puţin izbutite. Să încercăm a arăta cîteva asemenea aspecte :

Plasticitatea şi veridicitatea imaginilor muzicale create de T. Bratu formează una din calităţile sale dominante. Sînt şi împrejurări însă în care această trăsătură se estompează, imaginile create îmbrăcînd orecum un caracter mai convenţional şi deci mai puţin convingător. Este cazul, după părerea noastră,

cu piesa intitulată „Cîmpie, cîmpie" (a treia din ciclul „Triptic" 1907). Caracterul convențional și neconvingător al sentimentelor exprimate aici derivă mai întîi din textul ales, care urmărește să prezinte în antiteză „cîmpia" din copilărie, față de cea de astăzi, fără să depășească din punct de vedere artistic caracterul static — declarativ al sentimentelor pe care vrea să le exprime. Muzica merge pe același drum, reușind să creeze doar un anumit contrast prin opunerea unei atmosfere sărbătorești alteia avînd un caracter ceva mai meditativ-contemplativ.

Dacă la aceste caracterisici, ținînd de conținutul însuși al piesei, adăugăm faptul că ea se situează în imediata vecinătate a „Bocetului" (cea de a doua piesă a ciclului) — străbătut de la un capăt la celălalt de o intensă tensiune dramatică, ne dăm seama că piesa „Cîmpie-cîmpie" nu ne oferă o încheiere pe măsura celorlalte două piese ale tripticului. Anumite deficiențe de dinamică prezintă și piesa „Moment liric", citată anterior pentru realizarea unor imagini muzicale evocatoare. Aici înlănțuirea diverselor episoade se realizează ceva mai greu, fiind întreruptă de nenumărate pauze, coroane, acorduri ținute, repetări de text, care — toate la un loc — produc o diluare a emoției artistice și o fragmentare a discursului muzical.

Tot ca o lipsă, ce se poate transforma eventual într-un pericol de alunecare către „instrumentalizare", ar putea fi citat acompaniamentul sub formă de vocalize pe care compozitorul îl încredințează sopranelor în piesa „Cîmpie-cîmpie" :



Dacă în exemplele citate anterior împrumutarea unor asemenea procedee din muzica instrumentală aveau ca efect îmbogățirea mijloacelor de expresie, folosirea figurațiilor din exemplul de mai sus nu aduce nimic nou, el reprezentînd credem un moment de virtuozitate vocală neadecvată momentului poetic.

În fine, o ultimă problemă este legată de necesitatea unei lărgiri și adînciri a concepției în ceea ce privește sfera de cuprindere a cîntecului de masă. Este de dorit ca experiența dobîndită de compozitor în lucrarea „Memento" să fie cît mai generalizată. Dacă în „Memento" latura concertistică a fost oarecum exagerată, se pot găsi nenumărate soluții pentru un drum de mijloc. În orice caz, eventualul argument potrivit căruia cîntecul de masă adresîndu-se în bună măsură formațiilor corale de amatori trebuie să țină seama de posibilitățile tehnico-interpretative ale acestora, nu trebuie privit în mod rigid, static. În zilele noastre pregătirea unor formații corale de amatori a crescut în asemenea măsură încît ele pot învinge multe dificultăți tehnico-interpretative (de exemplu corul uzinelor 23 August a cîntat „Dar de nuntă" de R. Paladi piesă de mare complexitate ritmică-arhitectonică). Folosirea unor mijloace de expresie mai îndrăznețe, dacă ele corespund în mod necesar unui conținut viu, realist, nu poate constitui în principiu o piedică serioasă în interpretarea creației corale de masă.

★

Privind în ansamblu creația lui Teodor Bratu și încercînd să-i fixăm profilul său artistic, ne-am străduit să scoatem în evidență trăsăturile caracteristice drumului său artistic. Compozitorul fiind în plină desfășurare creatoare, este, desigur, iminent ca în viitoarele sale lucrări să ne ofere alte aspecte, cu totul inedite. Acestea vor îmbogăți, fără îndoială, profilul artei sale și totodată vor contribui la nuanțarea și mai pregnantă a însuși peisajului creației noastre corale.

Anton Webern *)

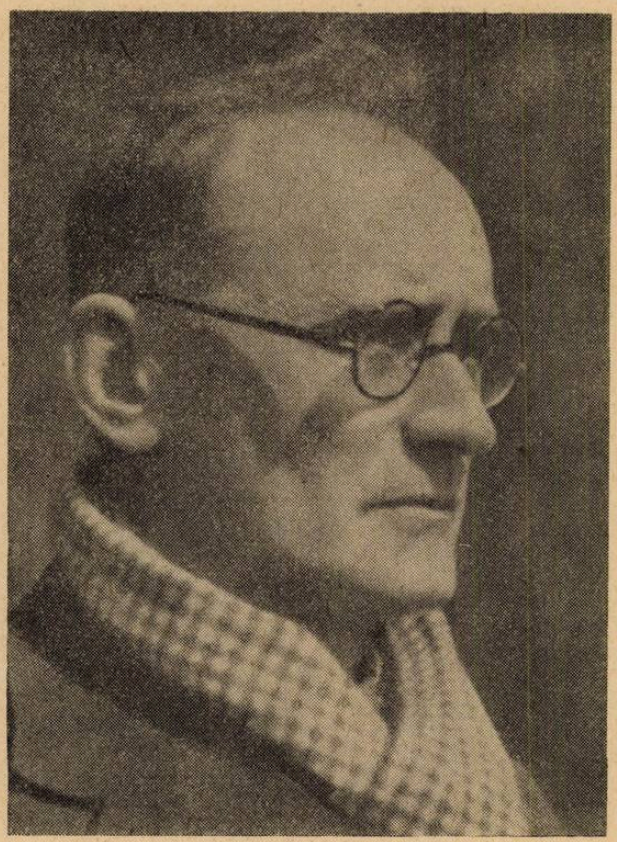
de ȘTEFAN NICULESCU

Astăzi, în plină desfășurare a celei de a doua jumătăți a secolului nostru, a devenit evident pentru oricine că epoca pe care o trăim este epoca marilor prefaceri în aproape toate sectoarele activității umane. Modificările adînci și rapide ale mentalității și vieții omului din secolul XX au, desigur, cauze multiple, deosebit de complexe, a căror elucidare, sarcină a istoriei culturii și civilizației, depășește obiectivul studiului de față. Totuși, o constatare se impune. Există, de pildă în știință sau artă, unele personalități proeminente a căror creație, apărută către sfîrșitul secolului trecut sau în prima jumătate a secolului nostru, a schimbat fundamental înfățișarea domeniului lor specific de activitate. Una din aceste personalități este, în arta muzicală occidentală, compozitorul austriac Anton Webern.

Născut la Viena în 3 decembrie 1883, Webern aparține, după data nașterii, generației din care fac parte Stravinski, Berg, Enescu, Bartók, și pe al cărei efort se întemeiază, în bună parte, muzica actuală. Studiile și le face la Viena. Aici, sub îndrumarea lui Guido Adler, obține titlul de doctor în muzicologie cu teza *Choralis Constantinus* de Heinrich Isaac. Adîncirea de către Webern a operelor lui Isaac, reprezentant al școlii franco-flamande, nu a rămas fără consecințe în propria sa creație. Încă de la primele sale opusuri, Webern s-a simțit atras de scriitura contrapunctică, iar odată cu adoptarea serialismului, imitația (sub toate aspectele ei) devine un procedeu obișnuit, dacă nu favorit, al limbajului său. Pînă și în lucrările de la sfîrșitul vieții sale — *Cantata* I, op. 29, *Variațiunile pentru orchestră* op. 30, *Cantata a II-a* op. 31 —, stilul imitativ este deosebit de frecvent. Finalul *Cantatei a II-a* op. 31 oferă astfel surpriza unui coral în formă de canon, care se înrudește și ca spirit cu polifonia franco-flamandă. Toate acestea demonstrează strînsa legătură dintre arta lui Webern și vechea tradiție cultă europeană. Totodată, polifonia imitativă reprezintă și cel mai tradițional aspect al muzicii lui Webern.

Pe Schönberg, profesorul și apoi prietenul său, Webern îl cunoaște încă de la începutul secolului. În clasa de compoziție a lui Schönberg, unde îl are coleg pe Alban Berg, el asimilează întreaga știință muzicală a epocii. Acuitatea și clarviziunea spiritului teoretic al lui Schönberg, cunoscutele aspecte înoitoare ale artei sale au lăsat o amprentă puternică asupra discipolilor săi. Cu toate acestea, Berg și Webern au dezvoltat pe căi cu totul personale ideile maestrului lor. De aceea, faptul că cei trei creatori sînt considerați reprezentanții așa numitei „școli de la Viena" nu anulează deo-

*) Acest studiu introductiv la viața și opera lui Webern a fost dezvoltat pe baza conferinței cu același subiect, ținută de autor în 18.I.1965 la Studioul Conservatorului C. Porumbescu din București.



sebirile profunde dintre personalitățile lor. Există, desigur, preocupări care le sînt comune (organizarea de către Schönberg a metodei seriale de compoziție a fost adoptată de Berg și Webern), dar modul de folosire al metodei seriale și rezultatul estetic obținut diferă fundamental între ei.

Este incontestabilă astăzi influența pe care școala de la Viena, după moartea reprezentanților ei, a avut-o asupra unei părți considerabile din creația muzicală occidentală, de la sfîrșitul celui de al II-lea război mondial încoace. Operele acestei școli, interzise și considerate ca artă degenerată sub regimul nazist, n-au putut fi propriu-zis cunoscute decît după prăbușirea acelui regim. În special tînăra generație din epoca imediat următoare războiului a fost aceea care a găsit în arta vienezilor punctul de sprijin indispensabil nevoilor ei de exprimare. Audierea repetată și analiza riguroasă a creației școlii din Viena — de fapt acum se extinde pentru prima dată în muzicologie o cercetare analitică atît de minuțioasă, cercetare cerută și stimulată de limbajul oarecum codificat al vienezilor — această analiză, precum și calitățile poetice, au descoperit în curînd că Anton Webern este personalitatea cea mai atrăgătoare (pentru tînăra generație) a școlii amintite. S-a spus atunci că Webern preia cuceririle lui Schönberg pentru a le proiecta spre viitor, iar Berg, pentru a le înnoda cu trecutul. Astfel, dintr-un creator aproape obscur, Webern ajunge dintr-o dată, în aspirațiile ultimei generații de compozitori occidentali, una dintre cele mai puternice, mai vii tradiții. Importanța lui este înțeleasă apoi de întreaga lume cultă, reparîndu-se postum nedreptatea nerecunoașterii sale.

★

Creația lui Webern cuprinde numai 31 de *opus*-uri, a căror audiere integrală consumă un timp de aproape 3 ceasuri, adică mai redus decît, de pildă, cel necesar *Pasiunii după Matei*, doar una dintre sutele de lucrări ale lui J. S. Bach. O asemenea durată materială de desfășurare (față de care durata „psihologică" are o certă autonomie) este un fenomen singular în cultura europeană, și asupra acestui aspect vom reveni. În schimb, numărul redus de lucrări caracterizează frecvent lista de creație a compozitorilor din secolul nostru. În adevăr, Debussy, Berg, Bartók sau Schönberg au scris incomparabil mai puțin decît compozitorii din epoca barocă sau din cea clasică. Nici Hindemith, compozitor relativ prolific, prin reiterarea formulelor neoclasice (și de aceea uneori inconsistent) nu poate fi asemuit cu compatrioții săi Haendel sau Telemann ! Fenomenul merită o cercetare mai atentă, nefiind nicidecum vorba de o sterilitate a acestor compozitori care reprezintă mari vîrfuri ale culturii muzicale contemporane.

Totdeauna a existat la artistul autentic năzuința (mai mult sau mai puțin lucidă) de a nu repeta, de a spune altfel, de unde modificarea formelor istorice de manifestare ale artei. Oricît de inovator, rezultatul acestei schimbări nu ducea, de pildă la creatorii muzicii clasice, pînă la perturbarea fundamentelor bine constituite ale muzicii (era o epocă de relativă stabilitate a limbajului artistic). În secolul nostru însă, mai ales în prima lui jumătate, aproape toți compozitorii de seamă, indiferent de estetica lor personală, repun în discuție cele învățate de la predecesorii lor. Limbajul (morfologia, sintaxa) acestor predecesori a trebuit să fie parțial sau total recreat, pentru a nu stînjeni sau chiar paraliza posibilitățile de articulare ale unui vocabular, care devenise treptat, prin aportul mai multor generații de creatori, incompatibil cu vechiul univers sonor.

Astfel, dacă împrospătarea vocabularului pornea dintr-o sursă folclorică, arhaică sau extraeuropeană, aceasta contrazicea flagrant organismul simfonic tradițional (tonalitatea majoră sau minoră, ritmul clasic etc.) în care se încorpora. Același rezultat se obținea dacă sursa de inspirație se oprea la creația uneia din epocile îndepărtate ale istoriei muzicii culte (școala de la Notre Dame, Ars nova, școala franco-flamandă etc.). În sfîrșit, o antinomie analoagă era atinsă dacă se dezvoltau pînă la ultimele consecințe aspectele înaintate ale limbajului predecesorilor apropiați. Această din urmă cale aparține tocmai școlii vieneze care, pornind de

la Wagner (Tristan) și de la ramificațiile acestuia (cromatizarea excesivă a limbajului armonic), ajunge la dezagregarea sistemului tonal, vechi de cîteva sute de ani, și la introducerea, după o perioadă de oarecare haos, a unei noi ordini în universul sonor, ordinea serialismului dodecafonic.

Din necesități obiective, prin urmare, compozitorul secolului XX este nevoit să recreeze din temelii universul său sonor. Procesul acesta însă, fără să contrazică liniile de forță ale evoluției istorice, constituie în fond un fenomen de mutație. În cadrul lui, aproape niciunul din mijloacele tradiției (cu atît mai puțin clișeele acesteia) nu mai e capabil să opereze nemijlocit. Elaborarea noii muzici necesită de aceea un efort imens, nu numai de reajustare a vechilor mijloace, dar și de constituire a altora, absolut noi, situație care lungește în mod considerabil timpul necesar conceperii și finisării unei opere. Se înțelege, astfel, de ce este redusă numeric opera compozitorilor contemporani, și cu atît mai mult creația lui Webern, cel mai radical din inovatorii acestui secol.

★

Webern pornește de la tradiția germană a romantismului tîrziu : Wagner, Brahms, Mahler, Richard Strauss, Schönberg. Prima sa operă, *Passacaglia* op. 1 pentru orchestră, scrisă în 1908 la 25 de ani, dovedește stăpînirea deplină a mijloacelor acestei tradiții. Totodată, încă de pe acum se manifestă tendința sa către arhitectura polifonică și către combinațiile orchestrale neobișnuite. Cea de a doua lucrare — *Corul a cappella* op. 2, tot din 1908 —, deși se menține încă în cadrul unei tonalități lărgite, afirmă mult mai sesizabil decît *Passacaglia* viitorul stil propriu-zis webernian. Personalitatea compozitorului apare încă mai conturată în cele două *Cicluri de lieduri pentru voce și pian* op. 3 și op. 4, din 1909. Ceva din marea tradiție vocală germană a secolului trecut se perpetuează aici, în universul unei sensibilități noi și în condițiile suspendării atracției tonale.

Cele 6 opere care urmează, de la op. 5 la op. 11, scrise între 1909 și 1914, în majoritate muzică instrumentală, reprezintă un grup de lucrări de o covîrșitoare importanță. Stilul și estetica lui Webern sînt acum definitiv constituite. Astfel, compozitorul înlătură din orchestrație dublajele instrumentale și excesul de culoare postromantic, în favoarea unui stil de cameră, transparent și bazat pe timbre pure. De asemenea, el renunță la tonalitate și la ansamblul constructiv pe care aceasta l-a generat : temele, dezvoltările, reprizele, secvențele, formele clasice, fapt care-i impune o disciplină nouă, bazată pe o economie extremă a mijloacelor. Ideea lui Schönberg, a variațiunii perpetue, în fond prezentă la toți marii artiști ai trecutului sub forma de voință de reînoire, de invenție continuă, capătă la Webern aspecte inedite. Materia muzicii sale, în transformare organică și neîntreruptă, se concentrează la un grad nemaiîntîlnit. Fenomenele sonore, perfect distincte și inteligibile (artă a detaliului), devin, în creația sa, atît de dense pe unitatea de timp încît nu mai permit extinderea cronometrică a operei. Timpul psihologic de percepere a muzicii decide astfel asupra duratei lucrării, care nu ne apare nici cu lungimi nici neîmplinită, deși timpul desfășurării muzicii se reduce la cîteva minute. Webern reușește deci, după caracterizarea lui Schönberg, „să exprime un roman într-un suspin". Aceasta înseamnă că forma miniaturală nu are la el un înțeles minor. Dimpotrivă, aforismul webernian condensează întreg potențialul formelor mari.

O comparație se poate face între această artă și concentrarea extremă a materiei în unele puncte ale spațiului. Recent, se bănuiește existența unor galaxii a căror densitate e atît de mare încît interzice procesele de radiație vizibile. Se vorbește acum de *implozie*, prin opoziție cu explozie. Tot astfel, muzica lui Webern, la polul opus al esteticii explozive a postromanticilor, este o artă am putea spune implozivă. Forța ei de expresie și emoția pe care o declanșează sînt unice prin ineditul manifestării.

În același sens, Heinrich Strobel definește muzica lui Webern drept „sinonimă introversiunii prin excelență" [1]) și constată deosebirile dintre Berg și Webern : artă a exteriorizării vehemente a emoțiilor, cu erupții dramatice, de mare violență la Berg și, dimpotrivă, artă a desenelor delicate, cu expresii sublimate, subtil eterate la Webern. Un asemenea mod de exprimare artistică impune apropierea lui Webern de Debussy, fapt menționat în special de exegeții francezi. Boulez, de pildă, remarcă la Webern lipsa de agresivitate, rafinamentul și delicatețea în folosirea culorii, calități proprii sensibilității lui Debussy. De aceea, frumusețea sonoră directă, imediat perceptibilă, face din op. 5 *(5 Piese pentru cvartet de coarde)* și op. 6 *(6 Piese pentru orchestră)*, cele mai seducătoare opere ale lui Webern, cele mai accesibile azi marelui public.

Înrudirea dintre Webern și Debussy, deși reală, nu indică însă și o apropiere între concepțiile lor estetice. În op. 6 de Webern, de pildă, muzica se ordonează și se justifică în detaliu printr-o nevoie de expresie originală care atinge intensități atît de mari, încît ne apare drept o variantă neașteptată a expresionismului german al epocii, și anume un expresionism paradoxal reținut, „introvertit" și, prin urmare, cu totul străin de estetica lui Debussy. Chiar și în instrumentație, în repartiția culorii, adică în domeniul cel mai apropiat tehnicii impresionismului, apar accente opuse spiritului acestei tehnici. De altfel, op. 6, lucrarea cu cel mai mare efectiv orchestral din cîte a scris We-

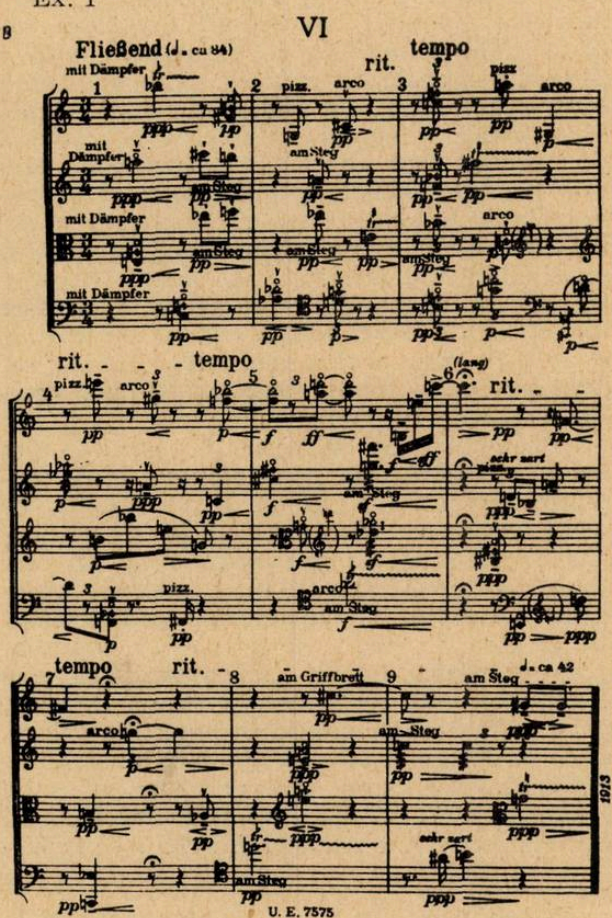
[1]) Heinrich Strobel, *La musique moderne en Allemagne, en Autriche et en Suisse Allémanique*, în Roland-Manuel, *Histoire de la musique II*, Gallimard, Paris, 1963, p. 1302.

bern, prezintă, sub acest aspect, o importantă particularitate : culorile obținute prin sunete nedeterminate ca înălțime (percuție) joacă aici un rol deosebit, unic în ansamblul creației sale. Arătam, mai sus, tendința lui Webern către rigoare, tot mai acuzată în lucrările de după op. 6, și culminînd cu adoptarea sistemului serial, înțeles, după cum vom vedea, aproape numai ca mijloc de organizare a înălțimilor, adică a sunetelor muzicale cu frecvență precis determinată din universul temperat. O asemenea concepție, riguros aplicată, a eliminat însă treptat tot ceea ce nu putea fi justificat teoretic și în primul rînd sunetele cu frecvența nedeterminată. Așa se explică de ce percuția, precum și alte posibilități coloristice, mai mult sau mai puțin iraționale pentru această concepție, sînt atît de puțin dezvoltate în muzica lui Webern, muzică bazată în primul rînd pe sunetul muzical pur.

Din grupul de opere de care ne ocupăm trebuie menționate cele *2 lieduri* op. 8, din 1910, singurele piese vocale scrise de Webern în această epocă. Fără să fie organizate serial, aceste lieduri prezintă aceleași constante ale stilului său vocal ca și cele trei cantate, opere seriale de maturitate, scrise la sfîrșitul vieții.

Ca exemplu de concentrare, devenită extremă în op. 9, op. 10 și op. 11, am ales *Bagatelele pentru cvartet de coarde* op. 9, scrise în 1913,

Ex. 1



contemporane deci baletului *Sacre* de Stravinski și atît de deosebite de acesta. Deși în număr de șase, bagatelele durează în total 3'30" și au în medie cîte 10 măsuri fiecare. Acestea le sînt suficiente pentru a constitui pe deplin un climat personal de sensibilitate. În ansamblul lor, *Bagatelele* reprezintă 6 tipuri de structuri, diferite între ele prin caracterul organizării, dar subsumate unui unic principiu de evoluție. Materia sonoră, expusă în primele figuri polifonice, se desfășoară organic, mereu variat, pînă la completa ei istovire, adică pînă în momentul în care orice extindere ar fi însemnat repetiție, nonvariație, stagnare.

Webern a recunoscut el însuși, mai tîrziu, pericolul reprezentat de tendința sa către limita extremă a miniaturalului. Arta sa, caracterizată de contemporani drept o muzică vecină tăcerii, trecea, în preajma primului război mondial, printr-o criză. Aceasta era explicabilă prin lipsa, pe acea vreme, a unei metode sigure, raționale, de stăpînire a noilor forțe ale atonalității, declanșate prin abolirea lumii tonale.

Aforismele weberniene pun însă și o altă problemă. Abia șoptite și aproape imateriale prin durata lor scurtă, prin ambitusul dinamic foarte restrîns, prin nuanțele așezate puțin deasupra limitei de audibilitate, aceste lucrări devin greu de prezentat în public. Boulez remarcă pe drept cuvînt că marea lor dificultate este să știm să le ascultăm. Practica seculară a muzicii occidentale cere un gest larg explicit pentru a se putea înțelege ceea ce se vrea să fie înțeles. De aceea Webern — adaugă Boulez — e inovator nu numai în estetică „dar și în fizica, în gestul concertului" [1]).

În legătură cu aceasta, s-au comparat aforismele lui Webern cu miniaturile artei extremorientale, cu poemele japoneze hai-ku. S-ar putea spune că Webern regăsește prin concentrarea muzicii sale fenomene artistice tipice altor orizonturi de cultură, extra-europene. Evoluția muzicii lui Webern — izvorîtă din cea mai autentică tradiție cultă europeană și dezvoltînd această tradiție pînă la ultimele ei consecințe — depășește prin urmare nu numai cadrul obișnuit al muzicii germane, în genere muzică a gestului monumental, dar și pe cel al muzicii europene.

Astfel se explică influența considerabilă a lui Webern asupra creației occidentale de după cel de al doilea război mondial, posibilitatea de a integra cuceririle lui Webern în solul cultural al unor națiuni diferite de cea germană. Mijloacele și mai ales poetica artei lui Webern au fascinat pe unii creatori occidentali, după cum alții fuseseră fascinați de folclorul arhaic european sau de cel extraeuropean, pentru că aceste fenomene erau absolut noi în tradiția cultă europeană și pentru că ofereau imaginației un cîmp inedit de investigație.

---

[1]) Pierre Boulez, *Anton Webern*, în *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Paris, vol. III, pag. 907—919.

Pentru a depăși pericolul stenografierii expresiei, care putea duce la tăcerea definitivă prin dorința de evitare a absolut oricărei repetări, repetare la rîndul ei inutilă și sterilă, Webern renunță timp de 13 ani să mai scrie muzică instrumentală, căutînd o nouă disciplină în muzica vocală. Astfel, între 1914 și 1927, de la op. 12 la op. 19, el scrie numai lieduri, adică lucrări în care textul îl obligă să jaloneze evoluția materiei sonore după o structură poetică dată, paramuzicală. Unul din rezultatele obținute îl constituie alcătuirea de cicluri de lieduri ceva mai întinse în timp.

Nu trebuie să se creadă însă că abordarea muzicii vocale cu text îl sustrage pe Webern de la căutarea unei coerențe propriu-zis muzicale. Dimpotrivă, în această epocă el regăsește în contrapunctul tradițional, mai precis în disciplina canonului, o manieră de construcție a muzicii pe care nu o va mai părăsi niciodată. Un exemplu : *5 Canoane după texte latine* op. 16, din 1924. Dar, mai semnificativ încă, în ciclul op. 17 intitulat *3 Ritmuri tradiționale* și datînd tot din 1924, Webern recurge pentru prima oară la tehnica serială, noua metodă de organizare a muzicii, către care se tindea încă de la sfîrșitul primului deceniu al secolului nostru.

Rigoarea scriiturii contrapunctice și a metodologiei seriale se instalează astfel definitiv în muzica lui Webern, într-o epocă de creații exclusiv vocale, creații în care sunetul și cuvîntul se îngemănează organic. Constatăm deci, în importanța acordată semanticii textului, faptul esențial că serialismul webernian nu numai că nu provine dintr-o gîndire exclusiv speculativă, dar chiar se opune abstracțiunii la care aceasta ar putea duce. Astfel se poate explica de ce, în aproape jumătate din totalul operelor sale, Webern și-a sprijinit muzica pe texte poetice.

Trebuie reamintit că adoptarea din necesități obiective, istorice, a tehnicii seriale se constată în creația lui Webern după ce această tehnică fusese folosită în creația lui Schönberg. Creatorul serialismului dodecafonic vienez [1]) rămîne, prin urmare, Schönberg. Piesa nr. 5, intitulată „Vals", din lucrarea sa : *Cinci piese pentru pian*, op. 23, este cea dintîi operă serială. Datînd din anul 1923 acest „Vals" premerge deci cu un an ciclul op. 17 de Webern.

Transferul tehnicii seriale de la Schönberg la Webern nu schimbă însă estetica lui Webern, pe deplin constituită — am arătat — încă din 1909. Astfel, e suficient să comparăm liedurile op. 8 din 1910 cu op. 17, pentru a surprinde aceleași fundamente estetice. Serialismul nu a reprezentat deci pentru Webern anihilarea individualității sale, pierderea într-un manierism impersonal. Serialismul nu i-a folosit decît pentru a coordona mai riguros, mai rațional și mai eficient elementele deja cristalizate ale limbajului său muzical.

[1]) Hauer a creat înaintea lui Schönberg un alt tip de dodecafonie.

De altfel, chiar în tehnica de distribuție a intervalelor seriei, op. 23 de Schönberg diferă de op. 17 de Webern. În timp ce la Schönberg aceeași formă a seriei este dispusă în două repartiții orizontale, normală pentru melodie, tronsonată pentru armonie, la Webern, dimpotrivă, aceeași formă a seriei este distribuită oblic pe o rețea de linii contrapunctice ale căror figuri, mereu și neprevăzut reînoite, se imită între ele. Webern se eliberează astfel (provizoriu, după cum vom vedea) de o schemă prestabilită de articulare a muzicii, cum este dicotomia tradițională melodie-acompaniament.

O influență a lui Schönberg a fost constatată însă în această perioadă vocală a lui Webern : ideea de a scrie lieduri pentru voce și un mic ansamblu instrumental. Astfel, *Pierrot lunaire* de Schönberg i-a sugerat lui Webern să renunțe la tipul tradițional de lied cu acompaniament de pian și să însereze vocea în formații de cameră. Toate ciclurile de la op. 13 la op. 19 comportă asemenea inedite combinații instrumentale. Sub aspectul tratării vocii, Webern rămîne încă consecvent esteticii sale, care — am arătat — opera cu predilecție prin intermediul sunetului muzical pur. De aceea, cunoscutul *Sprechgesang* din *Pierrot* nu a influențat cu nimic muzica lui Webern.

Se poate afirma, în concluzie, că serialismul a însemnat pentru Webern depășirea crizei din preajma primului război mondial. Prin serialism, vechea fază distructivă, de abolire a tonalității, a fost înlocuită cu una constructivă, de elaborare a unui nou univers sonor. Consolidarea cuceririlor de limbaj, prin coerența adusă de serialism a stimulat încercarea unor noi investigații.

★

În creația lui Webern, perioada care urmează este marcată de revenirea la muzica instrumentală, semn al depășirii crizei amintite, care îl obligase atît de mult timp să compună numai muzică vocală. Aceasta demonstrează consecvența cu care, în tot cursul vieții sale, el a aplicat principiul pe care îl denumește al „celei mai mari sinceități față de sine-însuși". Nerenunțînd la experimentul autentic și, totodată, eliminînd experimentul inutil, forțat, creația sa reușește să nu stagneze și să evolueze firesc, organic.

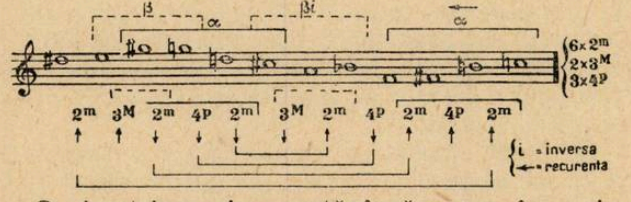
Între 1927 și 1934, dintre cele 5 lucrări, de la op. 20 la op. 24 pe care le scrie, numai op. 23 este un ciclu de lieduri. Celelalte sînt creații exclusiv instrumentale, deosebit de semnificative pentru arta lui Webern și istoria serialismului. În aceste opere el desăvîrșește și încearcă să generalizeze, dincolo de raporturile de înălțimi, tehnica serială.

Astfel, așa numita *Klangfarbenmelodie*, utilizată încă din 1909 în op. 6, este integrată disciplinei seriale. Seria de 12 sunete, manevrată orizontal, vertical sau oblic și distribuită în simultaneitate pînă la suprapunerea a 4 forme seriale distincte, — este divizată în genere în

fragmente de la 1 la 4 sunete, care se colorează divers prin intonarea lor de către timbruri diferite. De asemenea, prin intercalarea de pauze între fragmentele astfel obținute, prin articularea disjunctivă a intervalelor, prin încrucișarea și frîngerea permanentă a vocilor, Webern dezvoltă tehnica „melodiei timbrurilor", punînd bazele stilului punctualist.

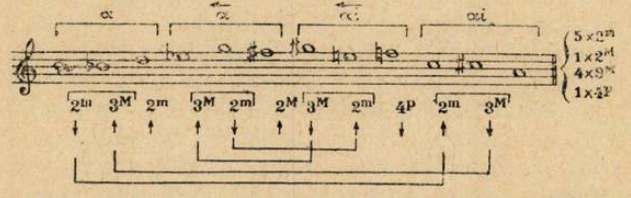
O serie unică, împreună cu cele 48 de forme ale sale (cînd nu e simetrică) stă întotdeauna la baza unei lucrări de Webern, organizarea internă a seriei determinînd posibilitățile ei de manevrare. Dacă înainte de serialism, Webern și-a restrîns la minimum materia sonoră a muzicii sale, el instaurează o economie a mijloacelor în alcătuirea propriu-zisă a seriei. Astfel seria *Trioului de coarde op. 20*, scris în 1927, conține numai 3 intervale distincte (secundă mică, cvartă perfectă și terță mare), dispuse parțial simetric, de unde constituirea figurilor izomorfe, respectiv α și β.

Ex. 2



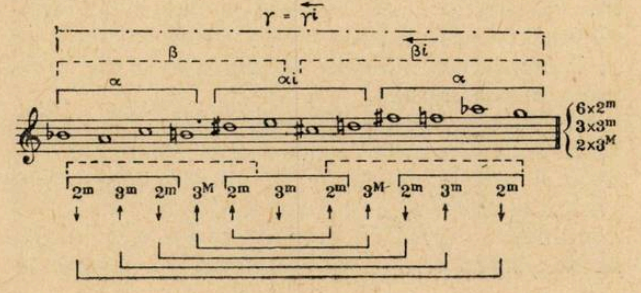
O simetrie mai acuzată încă apare în seria *Concertului pentru flaut, oboi, clarinet, corn, trompetă, trombon, violină, violă și pian*, op. 24, scris în 1934 (vezi ex. 3). Dacă numărul intervalelor de bază crește (secundă mică, secundă mare, terță mare și cvartă perfectă), dispunerea lor, în schimb, dă naștere unei singure figuri izomorfe α, constituită din succesiunea secundă mică — terță mare, metamorfozată în toate cele patru forme posibile și extinsă de-a lungul întregii serii.

Ex. 3



Procesul de structurare internă a seriei se continuă în lucrările din ultima perioadă, dintre care, anticipînd, citățm seria *Cvartetului de coarde* op. 28, scris în 1938. Simetria, aici, este totală, iar numărul intervalelor de bază, redus la minimum.

Ex. 4

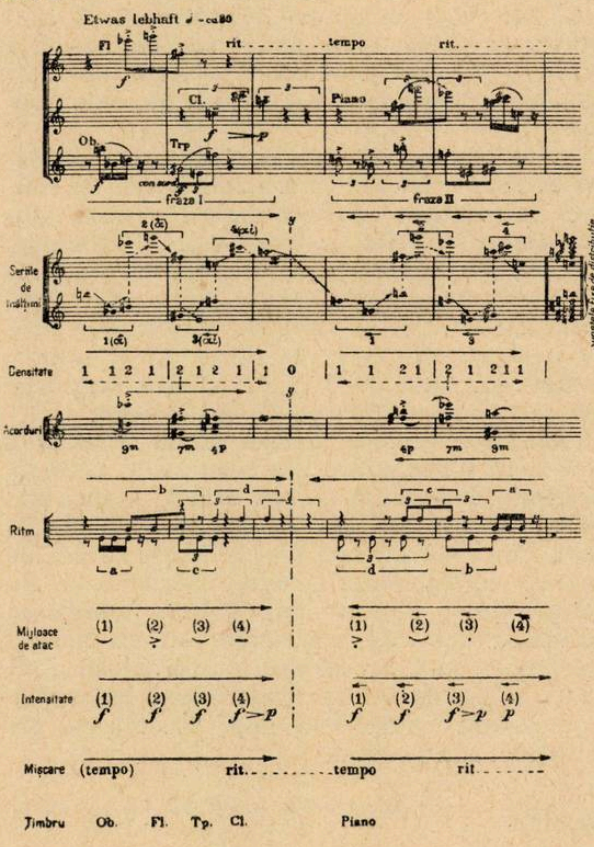


Evident, cu asemenea serii simetrice, numărul de transpoziții distincte scade, dar, în același timp, cresc posibilitățile lor funcționale de înlănțuire. E ușor de arătat, de pildă, că seria din op. 24 (ex. 3) se înrudește cu încă alte trei transpoziții ale sale, zise privilegiate, prin aceea că, în totalitatea lor, cele patru forme prezintă aceleași figuri izomorfe. Față de forma originară, aceste transpoziții sînt : inversa la secunda mică superioară, inversa la cvarta perfectă inferioară și directa la cvartă mărită. Totalul celor 24 de forme directe și inverse se grupează deci în 6 zone seriale, alcătuite fiecare din cîte 4 transpoziții privilegiate. (Se știe că numărul transpozițiilor privilegiate este egal cu numărul figurilor izomorfe din seria simetrică originară.)

Ca exemplu de înlănțuire între două transpoziții privilegiate, aparținînd deci aceleiași zone seriale, am ales debutul din op. 24, care ne va prilejui un comentariu amănunțit (vezi ex. 5)

Perioada de 5 măsuri din ex. 5 divizată în două fraze, conține în fraza I seria din ex. 3 și în fraza II, recurența inversată la secunda mică a seriei originare. Fraza II repetă deci în aceeași ordine figurile din fraza I, deși fiecare dintre ele se retrogradează la cea de a doua expunere. Ambele transpoziții sînt, prin urmare, privilegiate, pentru că posedă aceleași figuri izomorfe (1, 2, 3, 4). Identitatea figurilor este însă aceea care a sugerat tăietura simetrică a perioadei și distribuția pe sunete fixe a înălți-

Ex. 5



milor. De asemenea, pentru evidențierea figurilor, a înrudirii și totodată a variației lor, seria a fost repartizată oblic, pe tronsoane egale de cîte 3 sunete, ultimul sunet al unei figuri întîlnindu-se pe verticală cu primul sunet al figurii următoare (de-a lungul unei fraze).

În acest fel s-a obținut variația densității, care în interiorul unei fraze este simetrică în raport cu centrul și care, în fraza următoare, se reproduce identic.

Densitățile notate cu 2 reprezintă acorduri de 2 sunete. Datorită înrudirii dintre transpozițiile privilegiate, acordurile din fraza I și cele din fraza II sînt simetrice în raport cu două axe. Axa verticală (y) evidențiază retrogradarea calității acordurilor, iar axa orizontală (x), intercalată între *fa becar* și *fa diez*, dispune la distanțe egale aceste calități.

Modul de atac al sunetelor acordurilor sînt, de asemenea, simetrice față de axa orizontală. Față de aceeași axă, sînt simetrice și încrucișările vocilor : între figura a 3-a și a 4-a din fraza I și între figura 1-a și a 2-a din fraza II.

Toate aceste elemente sînt, prin urmare, simetrice față de intersecția axelor orizontală și verticală. Într-adevăr la același interval față de această intersecție se află ultima notă a frazei I și prima notă a frazei II, penultima notă a frazei I și a doua notă a frazei II etc. De aici rezultă faptul că atît *alcătuirea* figurilor (din două intervale, nonă mică și terță mare, aduse invariabil într-o linie frîntă) cît și *înlănțuirea* lor (coincidența ultimului sunet al unei figuri cu primul sunet al figurii următoare) se reproduce simetric din fraza I în fraza II față de punctul de intersecție al axelor.

Corespunzător figurilor generate de seria de înălțimi, se alcătuesc celule ritmice izomorfe, tot din cîte 3 sunete, ale căror durate, egale în interiorul unei celule, se află în raporturile de $\frac{1}{2}$ sau $\frac{2}{3}$, atunci cînd se compară o celulă cu cea imediat următoare. Astfel se obține, pe întreaga perioadă, un ritm simetric nonretrogradabil, cu o pauză centrală.

Modurile de atac evidențiază și mai mult figurile, alternînd *legato*-ul cu *nonlegato*-ul *(staccato* cu accent, *portato, staccato normal).* Rezultatul este dispunerea lor simetrică nonretrogradabilă (dacă se exceptează cele trei unități de *nonlegato).*

Intensitatea, scăzînd de la *forte* la *piano* în fraza I, se reproduce după aceeași schemă în fraza II.

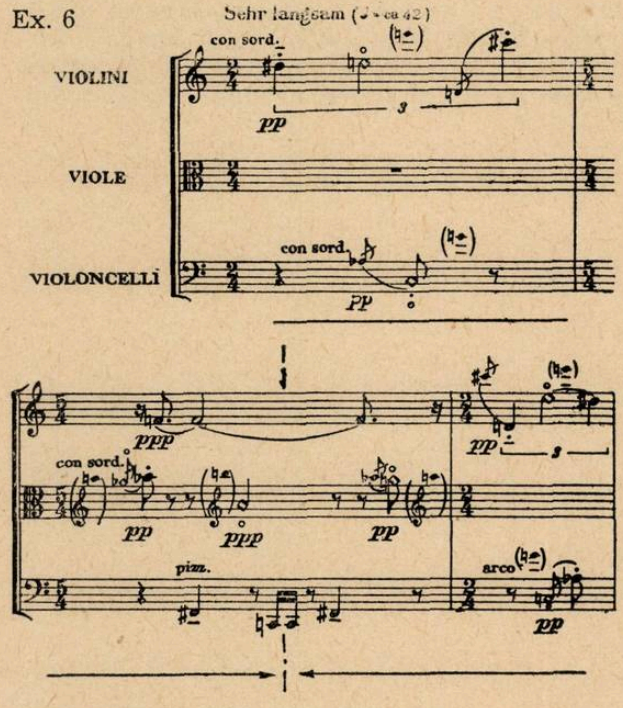
Mișcarea, asemenea intensității, repetă în fraza II schema din fraza I : *tempo — ritenuto.*

În sfîrșit, instrumentația este singurul parametru care nu respectă simetriile de mai sus. În fraza I, cele 4 figuri sînt subliniate prin 4 timbruri diferite, în timp ce în fraza II toate figurile sînt destinate unui al 5-lea timbru.

Recapitulînd, se poate afirma că, în fragmentul analizat, elementele limbajului muzical sînt determinate de către principiul de alcătuire și de înlănțuire a seriilor de înălțimi. Știm că simetria interioară a seriei și juxtapunerea a două transpoziții ale ei privilegiate avea drept rezultat repetarea materialului sonor din fraza I în fraza II și, totodată, retrogradarea fiecărei figuri în parte. Repetarea și retrogradarea vor reapare de aceea și în principiul de variație al celorlalți parametri, cu excepția timbrului. Astfel, densitatea, intensitatea și *tempo*-ul se repetă, iar acordurile, ritmul și modurile de atac se retrogradează. Pe de altă parte, timbrul, deși se opune simetriei celorlalți parametri datorită evoluției lui după principiul nerepetării, subliniază totuși figurile seriei de înălțimi, adică alcătuirea interioară a acesteia. Rezultatul obținut este, de aceea, o muzică organizată integral pe baza seriei de înălțimi, în care acțiunea conjugată a tuturor parametrilor produce o subtilă sinteză între simetrie și asimetrie, între statism și dinamism. Această caracteristică weberniană, după cum constată pe bună dreptate Jean Barraqué, se depărtează evident de arta celorlalți vienezi și se apropie de soluția debussystă. [1])

În arta lui Webern, raportul dintre simetrie și asimetrie, dintre statism și dinamism are o gamă foarte largă de nuanțe, mergînd aproape de limita unuia dintre termeni, dar păstrînd întotdeauna ceva din caracterul termenului opus. Un exemplu de simetrie absolută și de cvasistatism este începutul din *Trioul de coarde* op. 20 (vezi ex. 6). Se întîlnește aici o dispoziție nonretrogradabilă a totalității parametrilor structurali (cu unele mici excepții : flageoletele, apogiaturile etc.), axa de simetrie plasîndu-se între cele două note *do becar* de la violoncel Cu toate acestea, ca la orice structură nonretrogradabilă, evoluția muzicii nu stagnează, figurile sonore fiind prezentate la reluarea lor într-o relație nouă, recurentă.

Ex. 6



[1]) Jean Barraqué, cit. Claude Samuel, *Panorama de l'art musical contemporain*, Gallimard, Paris, 1962, p. 222-223.

În mod corespunzător, există în arta lui Webern exemple cu un înalt grad de asimetrie și de dinamism. Acestea pot fi întîlnite în special în părțile de legătură dintre structurile mai simetrice și mai statice.

S-ar putea încerca, astfel, o paralelă între serialismul webernian și tonalismul clasic. Ceea ce reprezenta în lumea tonală o înlănțuire dintre o secțiune bazată pe un anumit centru tonal, o secțiune modulatorie și o secțiune fixată pe un alt centru tonal, ar corespunde oarecum, în muzica lui Webern, înlănțuirii dintre o structură simetrică-statică, o structură asimetrică-dinamică și o nouă structură simetrică-statică. Paralela aceasta însă este aproximativă : nuanțele dintre simetrie și asimetrie, dintre statism și dinamism sînt la Webern atît de numeroase, încît nu pot fi reduse doar la două tipuri opuse. Webern unește mereu într-o anumită proporție termenii extremi ai raportului, rezultatul obținut putînd fi apreciat cu aceeași rigoare din perspectiva ambilor termeni. Astfel, o structură se definește fie din punctul de vedere al simetriei, primind un anumit grad de simetrie, fie din punctul de vedere al asimetriei, primind un anumit grad de asimetrie. (Într-o scară de simetrii, gradul cel mai scăzut de simetrie tinde către asimetria absolută, iar gradul cel mai înalt, către simetria absolută. Același lucru se obține într-o scară de asimetrii). Totuși, prin plasarea structurilor simetrice în special la debutul lucrărilor sale, Webern se apropie de forma tonală, în care secțiunea inițială, expozitivă, afirmă fără ambiguitate un centru tonal dat.

Fără să anticipăm cele cîteva considerații următoare asupra formei la Webern, trebuie subliniat că înlănțuirea structurilor atît de divers nuanțate între static și dinamic, simetric și asimetric, decide asupra arhitecturii lucrării. Cercetarea amănunțită, din acest punct de vedere, a macrostructurii depășește însă cadrul studiului de față.

★

Analiza fragmentului din op. 24 permite încă o constatare. Simpla folosire a seriei de înălțimi ca generatoare a figurilor sonore nu înseamnă implicit unificarea acestora într-o formă coerentă, organic dezvoltată. E ușor de imaginat, de pildă observînd același ex. 5, nenumărate posibilități de a distribui altfel intervalele seriilor privilegiate, de a construi alte celule ritmice, de a le destina altor instrumente, de a le învesti cu alte nuanțe sau mijloace de atac etc. Combinațiile posibile sînt astfel, practic, nelimitate. De aceea, seria de înălțimi nu poate garanta unitatea operei, deoarece lasă un cîmp prea vast de posibilități de articulare a muzicii. De aici provine necesitatea lui Webern de a restrînge cîmpul acestor posibilități, după cum restrînsese pe cel de alcătuire a seriilor, propunîndu-și organizarea tuturor factorilor limbajului muzical pe baza — arătată — a seriei de înălțimi. Webern devine astfel inițiatorul actualului și atît de discutatului serialism integral.

În legătură cu aceasta se poate remarca faptul că domeniul ritmului nu a prezentat o preocupare esențială pentru Webern. Nu întîlnim în muzica sa o dezvoltare considerabilă a ritmului, comparabilă celei realizate de Messiaen, plecînd de la muzica populară (în special indiană) și de la Stravinski. Cu atît mai puțin nu putea fi vorba la Webern de o construcție apriorică a ritmului — așa cum propune tehnica lucidă a lui Messiaen — de o determinare a limbajului în funcție de dialectica duratei. Ritmul la Webern, în genere de factură clasică, este — spuneam — supus organizării înălțimilor. De aceea, cînd această organizare îi oferă posibilități favorabile combinației inedite de durate, el găsește soluții ritmice remarcabile (ca de pildă cele din ex. 5), prin care anticipează însăși complexitatea ritmului lui Messiaen.

Partea finală a studiului lui Ștefan Niculescu, privind ultima perioadă a vieții și creației lui A. Webern va apare într-unul din numerele viitoare ale revistei.

Dimitrie Cuclin

la 80 de ani

de VASILE TOMESCU

Printre promotorii şcolii componistice româneşti un loc de seamă ocupă Dimitrie Cuclin. Pasiunea şi consecvenţa cu care a militat pentru îmbogăţirea şi maturizarea experienţei de creaţie a muzicienilor noştri, pentru o creaţie realizată cu măiestrie şi originalitate, pentru dezvoltarea orizontului teoretic şi estetic al compozitorilor, interesul şi valoarea pe care le prezintă multe din propriile sale compoziţii — iată ce conferă muzicianului, astăzi octogenar, merite remarcabile în dezvoltarea culturii noastre muzicale.

Dimitrie Cuclin s-a născut la Galaţi la 5 aprilie 1885, în familia unui muzician. Primii paşi pe drumul însuşirii disciplinelor muzicale au fost încurajaţi şi supravegheaţi cu grijă de maeştri de la Conservatorul din Bucureşti. Printre aceştia se află Dimitrie Kiriac pentru teorie, solfegiu şi armonie, Alfonso Castaldi pentru contrapunct, fugă, instrumentaţie şi compoziţie, Robert Klenck pentru vioară, Dimitrie Dinicu pentru muzică de cameră şi Constantin Dimitrescu pentru ansamblul de cameră. Apoi, la Paris, Dimitrie Cuclin s-a bucurat de învăţătura unor muzicieni de reputaţie mondială ca Charles Marie Widor, A. Seryeix şi Vincent d'Indy. Acestuia din urmă avea să-i dedice mai tîrziu lucrări, cel care i-a fost ucenic apropiat.

Încă înainte de a se întoarce în preajma primului război mondial, Dimitrie Cuclin dă primele dovezi ale temeinicei sale pregătiri, inaugurînd o creaţie componistică extrem de fecundă, în genuri deosebit de variate şi totodată o activitate teoretică în domeniul esteticii muzicale care prezintă cel mai viu interes.

Totodată el va desfăşura o activitate didactică bazată pe îmbinarea tradiţiilor muzicii clasice cu propria experienţă a compozitorului. Dimitrie Cuclin a contribuit astfel la formarea multora dintre muzicienii de seamă de azi printre care citäm pe Theodor Rogalski, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Marcel Mihalovici ş.a.

Primele compoziţii cu care s-a afirmat — corurile Semănătorii şi Rodica, compuse în 1907 pe texte de Vasile Alecsandri, precum şi Simfonia I-a într-un singur tempo, realizată în 1910 — atrăgeau atenţia asupra unui muzician de o deosebită profunzime a gîndirii şi suflu al inspiraţiei. În activitatea sa creatoare care a continuat pînă în momentul de faţă, Dimitrie Cuclin a tins să-şi afirme din ce în ce mai mult personalitatea creatoare, realizînd o sinteză între izvoarele inspiraţiei populare şi experienţa muzicii universale a timpului său. În creaţia sa întîlnim diferite etape pe drumul realizării unei sinteze a specificului naţional, pe drumul afirmării concepţiei personale şi stilul specific compozitorului.

Astfel, o primă categorie de lucrări este reprezentată prin rapsodii şi suite legate mai mult sau mai puţin direct de melodia folclorică. Printre lucrările aparţinînd acestei categorii se află Rapsodia prahoveană, bazată pe motive culese de autor din satele de pe valea Prahovei, lucrare pătrunsă de caracterul poemului simfonic, precum şi Suita „O nuntă în Bărăgan" întemeiată pe melodii culese de Mihail Vulpescu, dominată de maniera programatică a compozitorilor preclasici.

Orientarea compozitorului către principiul reelaborării materialului folcloric autentic în scopul adîncirii conţinutului său expresiv a căpătat o deosebită amploare în două lucrări simfonice. Este vorba de Simfonia a IX-a, construită în întregime pe teme populare, şi de Concertul pentru vioară şi orchestră în la minor. Scrisă între anii 1921—1929, această din urmă lucrare este îmbogăţită în secţiunea de dezvoltare tematică a primei părţi cu o a treia temă culeasă de autor „de pe coclaurii muntoşi din Munţii Gorjului" ; ea oferă prin caracterul ei cald, narativ, un contrast binevenit în vastitatea desfăşurării primelor două teme, evocînd poezia locurilor şi chipul sufletesc al oamenilor.

Tema populară amintită se integrează de asemenea într-un material melodic similar, pe baza căruia compozitorul a scris Suita de arii şi dansuri româneşti pentru pian.

Majoritatea creaţiilor muzicale ale lui Dimitrie Cuclin se bazează nu pe împrumuturi directe din folclor ci pe o tematică de invenţie proprie. Corurile amintite mai sus ca şi „Dor, dorule" şi „Colo-n vîl-

cea" pe texte proprii, (scrise în 1907—1908) în timpul studiilor la Paris, sînt edificatoare pentru atitudinea compozitorului şi — prin frumuseţea şi îndrăzneala polifoniilor modale — pentru stilul său personal. Aceste lucrări au fost interpretate cu entuziasm de membrii Coralei Carmen de sub conducerea lui Dimitrie Kiriac.

O importanţă deosebită prezintă cele 7 doine din război pentru voce şi orchestră, un ciclu de lucrări realizate în Moldova în timpul primului război mondial şi prezentate în primă audiţie de cîntăreţul George Folescu. Patriotismul fierbinte al compozitorului prindea aripi în aceste pagini muzicale inspirate din dramatismul suferinţelor şi din eroismul ostaşilor care luptau pentru eliberarea ţării.

Tot în această categorie trebuie considerate ciclurile de 101 cîntece populare româneşti pentru cor mixt, 25 cîntece populare româneşti pentru voce şi pian, 84 *cîntece pentru copii pe text de compozitor*, iar în genul instrumental cele trei suite pentru orchestră de coarde, 6 suite de jocuri româneşti pentru pian, precum şi o doină pentru oboi şi orchestră, rondo românesc şi altele.

Prima Sonată pentru pian, în sol minor, compusă în 1909, în timpul studiilor la Paris, relevă chipul în care autorul tindea încă de pe băncile şcolii spre o muzică de expresie originală, folosind un limbaj cu trăsături modale şi ritmice specifice cîntecelor noastre populare. Aceeaşi tendinţă este prezentă în *Scherzo simfonic*, compus în 1912 şi *Uvertura* compusă în 1913, prima lucrare dintre acestea fiind distinsă cu Premiul naţional de compoziţie „George Enescu" în primul moment al iniţierii acestuia.

Tot aici trebuie considerate ciclul de 12 Valsuri moldoveneşti interesant prin asimilarea în acest gen a intonaţiilor folclorice precum şi suita melodramatică „La nunta Zamfirei".

Dimitrie Cuclin a explorat în genul simfoniei şi în cel al operei, mijloacele de mare forţă expresivă, capabile să întruchipeze crezul său artistic, concepţia sa umanistă. Dar înainte de a realiza aceasta, el s-a îndreptat pentru desăvîrşirea experienţei sale creatoare către muzica de cameră. Cele trei cvartete pentru coarde prezintă un viu interes pentru orientarea crescîndă a compozitorului către sinteza între spiritul cvartetului clasic în special de tip beethovenian, cu prelucrări tematice de mare tensiune emotivă şi de semnificaţii poetico-filozofice, pe de o parte, şi izvoarele ritmice şi melodice populare, pe de altă parte.

De o importanţă aparte pentru evoluţia compozitorului sînt Sonata în sol minor pentru vioară şi pian, al cărui final este elocvent pentru stilul original al compozitorului, precum şi Trio pentru vioară, vio-

loncel și pian. Atît elementele tematice ale primei părți din această lucrare, concepute în spirit modal, cît mai ales tema principală din Andante, bazată pe unul din cele cincizeci cîntece în stil popular românesc, relevă acea convingere a compozitorului că originalitatea creatoare trebuie, citez „să răzbească prin opacitatea aparentă a celei mai exclusive frazeologii academice".

Între lucrările amintite și vastele creații în domeniul simfoniei și al operei, o punte de legătură în sensul închegării treptate a concepției sale de creație o constituie cele Zece suite pentru vioară solo. În acest ciclu predomină, dincolo de stilul clasic al scriiturii, tendința către generalizarea intonațiilor populare, realizată într-un proces lăuntric de elaborare și sinteză realizat de compozitor.

Preocupările cele mai de seamă ale compozitorului gravitează, cum am arătat încă din primii ani ai activității sale creatoare, în jurul problemei de a clădi lucrări simfonice vaste, cu adînci semnificații programatice, simbolice, adesea filozofice, întemeiate pe elemente ale muzicii populare. La o anchetă privitoare la asemenea posibilități, deschisă acum aproape o jumătate de veac în paginile revistei „Muzica", Dimitrie Cuclin a răspuns afirmativ, alături de alți muzicieni de frunte. După cum arăta el, se pot crea în toate genurile și formele pe baza elementului folcloric, cu condiția ca fiecare compozitor să urmărească afirmarea deplină a personalității sale, dezvoltînd virtualitățile melosului popular pe baza unei tehnici componistice și a unei fantezii creatoare nestînjenite de principiile de construcție ale cîntecului popular înțeles în mod riguros, static.

Pornind de la aceste principii, Dimitrie Cuclin a izbutit să exprime în unele din lucrările sale de amploare o profundă concepție de viață, să realizeze pagini simfonice complexe, ample, caracterizate printr-un puternic relief, printr-un larg și robust suflu, prin forță de pătrundere și accesibilitate.

Scrisă în 1911, Opera-madrigal „Soria", al cărei fond legendar fantastic este conceput și pus în libret de către autor, urmărește înfățișarea unor idealuri omenești generale prin mijlocirea unui subiect și a unor eroi aparținînd vieții strămoșilor noștri. Muzica acestei lucrări relevă preocuparea compozitorului de a înlocui academismul sferei intonaționale cu un caracter expresiv adecvat acțiunii și eroilor. Concepția sa se realizează însă mai deplin și mai complex în operele „Traian și Dochia", caracterizată printr-o melopee de frumoasă inspirație, „Bellerophon" și îndeosebi în „Agamemnon". În eroii tragediei muzicale „Agamemnon", Dimitrie Cuclin a întruchipat lupta dîrză a virtuții și luminii împotriva tiraniei și întunericului. Ni se pare cu totul interesant faptul că în muzica acestei opere străbate, prin masa elementelor motivice de rezonanță antică, filonul neîntrerupt al muzicii noastre, ca un simbol al convingerii autorului că fiecare popor trebuie să-și aducă contribuția la lupta generală și eternă a umanității. „Am înviat în această lucrare aspirațiile latente ale poporului nostru". — mărturisea despre opera „Bellerophon" compozitorul.

Pe acest plan al identificării aspirațiilor personale ale compozitorului cu idealurile și simțămintele generale omenești se situează ciclul de 18 simfonii ale lui Dimitrie Cuclin.

Începînd cu Simfonia a II-a, toate lucrările sale de acest gen reflectă o problematică cu caracter universal, general, care are în centrul său omul, luptătorul, artistul, sacrificiile aduse de acesta pentru binele omenirii. Astfel Simfonia a III-a este predominată de ideea destinului uman privit într-o analogie cu cel al universului. Simfonia a V-a se dezvoltă pe temeiul opoziției dintre elementul prielnic vieții și fericirii și cel potrivnic acestora, luînd aspectul unei neobișnuit de ample acțiuni dramatico-simfonice în genul oratoriului. Întreaga tematică crește dintr-un motiv cu răsunet de suspin, alcătuind apoi o lucrare de vastă proporție care a fost denumită în mod simbolic „Keops". Simfoniile a VI-a, a VII-a și a VIII-a compuse în anul 1948, constituie, prin unitatea de conținut și cea tematică, grupul pastoral. Concepute ca ode închinate frumuseții și măreției naturii și lumii, ele nu sînt lipsite de patetism și încordare dramatică. Simfonia a XI-a, al cărei final este clădit în caracterul marelui preludiu al lui Bach, se desfășoară impetuos înscriind o apoteoză a păcii și înfloririi.

Simfonia XI-a glorifică arta și gîndirea marelui compozitor Wolfgang Amadeus Mozart. În lucrările de acest gen realizate în anii din urmă, compozitorul exprimă ideea triumfului, aspirațiilor înalte pentru o viață liberă și fericită ale poporului nostru. Lucrări programatice în genul Uverturii, Poemului simfonic și cantatei, precum și Simfonia a XVI-a, intiulată „Triumful păcii" dovedesc aderarea cu profunzime și dăruire artistică a muzicianului la tematica specifică muzicii noastre contemporane.

Gîndirea teoretică a lui Dimitrie Cuclin este tot atît de vastă ca și creația sa. Cuprinsă în numeroase tratate, studii, monografii, dintre care unele sînt apreciate și peste hotare, activitatea teoretică a muzicianului merită o deosebită atenție și interes. Nelipsită de contradicții, gîndirea despre artă a compozitorului, care are un rol activ asupra propriei sale creații, este expusă amplu, cu originalitate și o uimitoare putere de argumentație. În linii esențiale ea este profund înaintată, afirmînd principiul legăturii de nedesfăcut între artă și viață. Citez, „Destinul artei depinde de destinul vieții și reciproc". Muzicianul a promovat principiul subordonării mijloacelor de expresie în slujba conținutului : „Nici o formă muzicală nu a fost datorită unei imaginațiuni arbitrare, academice" ; fiecare formă trebuie să fie „un caracter de viață". Luptînd împotriva îngustărilor de esență formalistă, scrierile teoretice ale lui Dimitrie Cuclin au meritul de a fi apărat în special în perioada dintre cele două războaie mondiale, tradițiile sănătoase ale unei estetici care credea în acțiunea educativă a artei, în viabilitatea legilor sale. Sînt numeroase laturile pozitive ale gîndirii teoretice al lui Dimitrie Cuclin, ca de pildă, analizele științifice asupra fenomenelor și elementelor muzicii cum sînt raporturile dintre melodie și armonie, programatismul, plasticitatea ca element de bază al acestuia ș.a.

Distins în anii culturii noastre socialiste cu Ordinul Muncii cl. I și cu Premiul de Stat, Dimitrie Cuclin se află la împlinirea a 80 de ani de viață în plină desfășurare a capacității sale creatoare.

Pagini din „Tratat de estetică muzicală"*)

de *DIMITRIE CUCLIN*

În structura sunetului muzical găsim unitate, ordine — armonie. Acesta este caracterul ordonat și unitar al ființei însăși, deoarece sunetul muzical este perfect adaptabil cu structura noastră psiho-fizică.

Sunetul muzical este un aspect al caracterului vital, un element vital el însuși. Și nu numai pentru că în creațiunile noastre muzicale vom face uz exclusiv de sunetul muzical, dar și pentru că acesta răspunde în întregime punctului de vedere uman — și cum, mai departe, arta este însăși viața noastră în continuare — ni se impune legea, unica posibilă, de altminteri, de a deduce din legile de constituire a sunetului muzical toate legile Armoniei, toate legile sistemului muzical. Și cum sunetul muzical este un element vital, toate aceste deducțiuni vor avea caracterul nu al unor invențiuni moarte, de academie, ci acela al unor personalități vii, cu forțe de acțiune și cu grade de sensibilitate definite.

O necesară autoritate creativă, o consecință — firul Ariadnei — iată ce datorăm acestei imagini minunate, pe care natura a izolat-o din negativul haos, închizînd-o în același timp în coloana vibratorie și în ființa omenească, după cum Prometeu a ascuns focul de el furat din cer, într-o umilă trestie !

Astfel, a crea, înseamnă a elibera și a chema la viață individuală, simplă ori complexă, ființe din promiscuitatea haotică ; sunetul muzical, din zgomotul dureros, distrugător și neinteligibil ; o compoziție muzicală — în care sunetele se adună laolaltă în ființi personale, idei, și ideile se amplifică pe ele însele într-un fel de viață socială — din confuzia sterilă și inexpresivă în care sunetele muzicale pot fi rearuncate de către un spirit insuficient informat, insuficient sensibil.

La prima lor examinare, se stabilește perfecta similitudine fundamentală a celor două sisteme acum în cauză : psihic și sonor.

Sunetul muzical este o organizare a unui număr infinit de armonice asociate : iată, exact, ceea ce sînt, unele față de altele, elementele sufletului nostru.

Sînt două feluri de armonice : 1) ascendente, expansive și 2) descendente, depresive (opuse). Primele îndeplinesc o funcțiune de dominantă, celelalte, de subdominantă.

Ei bine, ce altceva sînt elementele sufletului nostru față de un sentiment, sau o idee investite cu o funcție centrală ? Dar același sentiment, aceeași ideie recunoscută într-un grad central, nu poate avea variațiuni infinite de expansivitate, lumină, bucurie, speranță — dominante — energie creatoare către zenitul vieții, ca și de depresivitate, umbră, tristețe, deznădejde — subdominante — atracție destructivă ? Sistemele : psihic și sonor sînt gemene pînă la posibilitatea stabilirii între elementele lor armonice respective o perfectă corelație. Iată secretul fundamental al fidelității expresiunii sufletești prin armonia sonoră !

Dacă ambele serii de armonice — dominante și subdominante — ar fi fost posibile și prezente fizicamente, ele s-ar fi neutralizat reciproc în înțelegerea noastră, și rezultatul ar fi fost o totală absență de valori, sens și culori ! Așa cum e dat de natură, sunetul muzical este o excrescență de energie și viață și e confirmat, în miraculoasa-i glorie, de către cel mai eficace accent posibil, anume, prezența petelor negre, depresive, intrinsec subdominante, și deci, în realitate, armonice inferioare. Și, ca culme, să nu ne minunăm și de similaritatea organismului și înțelegerii noastre !

Constituția sunetului muzical natural impune enunțarea unei alte legi fundamentale a esteticii muzicale, din punctul de vedere al vieții umane : Orișice lucrare muzicală, oricare ar fi sensul particular, simplu ori complex al economiei ei, trebuie să fie un triumf final ori rezultant al unei energii creatoare și vieți luminoase, pe cari întunecimea, tragedia accidentală, nu face decît să le confirme și să le intensifice.

În studiul armonicelor superioare, observăm : 1) Că armonicele mai apropiate de generator (de pildă, Do) fiind mai mult, mai direct, ori mai puțin mediat atașate de acest generator, sînt elemente ale stabilității, sau ale forței de stabilitate ; 2) iar armonicele mai depărtate de generator, fiind atașate de acesta prin intermediul unui mai mare număr de armonice asocitate, posedă o forță de stabilitate redusă ; tendința lor centripetă, diminuată, face loc, proporțional, unei tendințe centrifuge, în sensul de-

*) Textul de față este extras din volumul scos de tiparul „Oltenia", București, 1933.

taşării lor de generatorul dat şi reataşării de un nou centru, faţă de care capătă o doză, iarăşi proporţională, de sensibilitate. Prin urmare, orice armonic e un nod de interferenţă a undei vibratorii, energice — vii ; e un element viu el însuşi, dotat cu o doză de forţă, invers proporţională cu doza-i de sensibilitate, în sensul că, prin seria armonicelor, forţa creşte înspre generator şi scade făcînd loc sensibilităţii, spre periferie :

Astfel sunetul muzical este o organizaţie în stare perfectă de echilibru şi conţinînd, totuşi, germenii mişcării către alte centre, alte regiuni şi, potenţial, ai acţiunii către noi creaţiuni ! Această tendinţă de mişcare e redusă la 0 (zero) în centrul fundamental Do, de pildă ; apare în gradul cel mai mic posibil, cu o egală diminuare a forţei de stabilitate, în al doilea armonic. Do_2, şi aşa mai departe, pînă la ultimul armonic imaginabil, a cărui forţă centripetă e redusă la 0 (zero) şi sensibilitatea expansivă ridicată la infinit (∞). Tendinţa armonicelor expansive, directe, întîmpină un obstacol în puterea de atracţie a centrului pe cînd tendinţa armonicelor depresive, inverse — opuse — e facilitată de puterea de atracţie generală a unui fundamental de repaos absolut, aflat la 0 (zero) vibraţiuni. În studierea armonicelor de ambele sensuri, să nu se uite o clipă caracterul depresiv al armonicelor superioare 7 şi 13 precum şi caracterul expansiv al armonicelor inferioare 7 (re) şi 13 (mi).

Orice armonic îndeplineşte o funcţie proprie, de expansivitate ori depresivitate, conform sensului său dominant ori subdominant, ca şi de forţă, invers proporţional cu sensibilitatea, conform distanţei lui de centru. Dar acestea sînt funcţiunile sufletului nostru însuşi. Prin urmare nici o viaţă, nici un sentiment, nici o înţelegere nu-i posibilă în afara lor.

O nouă lege fundamentală a esteticii muzicale naşte din expunerea precedentă : În echilibrul vital al unei opere muzicale, forţa trebuie să prepondereze — adică elementele fundamentale — pe cînd sensibilitatea — elementele periferice — vor fi ţinute pe un plan de subordonare, producînd nimbul de colorit al operei, atmosfera de raze — sensibile expansive — ori de umbre — sensibile depresive — planul rigid, de pe care se detaşează infinit de mlădioasele caractere de forţă şi bază ale sistemului muzical. Pentru exacta înţelegere a legii de mai sus o comparaţie este necesară : coloritul funcţional şi sonor e faţă de centrul fundamental o multiplă decompoziţie a acestuia, după cum culorile curcubeului se obţin prin descompunerea puternicii lumini albe. În sistem, aceasta are preponderenţa. Şi sistemul guvernează viaţa. Cred că nu se poate spune mai mult.

Sistemul funcţional conţinut în structura armonicelor şi care oferă legi de creaţiune muzicală este imaginea sistemului funcţional conţinut în structura sufletului nostru, oferind legi de viaţă ; legile acestea sînt identice cu legile creaţiunii muzicale. Şi muzica, exact ca şi viaţa, nu-i decît o particulară distribuţie de forţă şi sensibilitate, cînd expansive, cînd depresive, rezolvîndu-se fie natural, fie violent, dramatic.

Ierarhia funcţională a armonicelor sunetului muzical nu e condiţionată nici de numărul de vibraţiuni respectiv, nici de acuitatea lor ; ci numai de *valoarea dinamică* pe care o *au* sau *li se dă*. Această observaţie este de o importanţă capitală pentru înţelegerea exactă a fenomenelor de succesiune melodică (între sunete), armonică (între acorduri), tonală şi modală.

În adevăr, pentru a înţelege fenomenul trecerii de la un aşa zis sunet la altul, să ne reamintim numai că sunetul muzical zis Do, de pildă, cu armonicele lui, superioare şi inferioare, de primul, al doilea, pînă la ∞-lea ordin, le cuprinde pe toate, care sînt în număr infinit. Aşa fiind, ce armonice a constituit eşafodajul vibrator al aşa zisului alt (?) sunet muzical, de pildă Sol ? Ce poate să mai existe dincolo de infinit ? Sau, pot exista două, sau mai multe, infinituri ? Prin urmare, ce armonice au intrat în constituţia „sunetului muzical" Do, intră, tot aceleaşi, şi în constituţia „sunetului muzical" Sol. Deci, nu există, propriu zis, două, sau mai multe sunete muzicale. Massa vibratorie este pe veci una şi aceeaşi. Ceea ce ne dă nouă impresia unei succesiuni de aşa zise două sau mai multe sunete muzicale e un fenomen petrecut în sînul aceluiaşi ansamblu infinit de valori vibratorii şi produs numai printr-o translaţie generală a sistemului de *funcţiuni armonice*, adică a sistemului de *valori dinamice*. Trecerea de la impresia sonoră Do la impresia sonoră Sol se obţine, deci, prin transpunerea sistemului abstract de valori dinamico-funcţionale de pe valoarea vibratorie numită Do, pe valoarea vibratorie numită Sol ; ceea ce produce o catastrofală deplasare a tuturor valorilor dinamico-funcţionale, acum raportate, în întregimea Sistemului lor, la valoarea vibratorie Sol, ridicată la valoarea dinamico-funcţională centrală (1). O similară catastrofă funcţională are loc şi în sufletul nostru. Reciproc, stările şi acţiunile acestuia pot fi transpuse în mediul sonor, ca actorul pe ecran.

Din studiul riguros al ierarhiei generale funcţionale rezultă revelaţiunea legii proporţiilor, absolută în estetica artei muzicale, şi care vrea ca, cu cît un element e mai periferic, mai rigid prin intensificarea tendinţei lui centrifuge (de separaţie de centrul real) şi sensibile (de alipire la centrul dorit), cu atît să trebuiască să fie mai puţin proporţionat fie în dinamism, fie în extensie, fie în frecvenţă, cît mai exact în conformitate cu gradul, poziţia lui, în ierarhia generală a sistemului, fie că e vorba de un simplu element, fie că acest element e o sinteză a unei elaborări mai largi de stări şi mişcări psiho-muzicale.

Relaţiunile tonale se obţin prin transplantarea sistemului diatonic pe diferite elemente ale „scării" muzicale.

Legi : 1. O tonalitate, nu exprimă nimic în ea însăşi. 2. Raporturile tonale dau exact, în linie mare, expresiunile raporturilor dintre funcţiunile diatonice şi se supun, deci, legii sensului şi distanţelor de cvinte.

Totuşi, fiinţa noastră pare a fi, chiar, armonizată în Do ; şi celelalte tonalităţi în noi, ca şi într-un ansamblu orchestral, unde intervine chestiunea facturii instrumentale, produc un efect de relaţiuni ca efectul relaţiunilor lor la Do, care tousi nu trebuie lăsat să influenţeze decisiv efectul relaţiunilor dintre tonalităţi.

Mecanismul elementar al translaţiunilor funcţiunilor diatonice prin diferite regiuni tonale e lăsat în sarcina sensibilelor secundare, imprimînd elementului de rezoluţie o funcţiune mai importantă decît aceea pe care o are în sistemul diatonic dat. De ex., Fa diez, imprimînd elementului de rezoluţie Sol funcţiunea tonică, tot sistemul diatonic în sine, abstract, se coordonează la noul centru şi din „Do" am trecut în „Sol". Mi bemol, sensibila dominantei Re, din la minor, imprimînd acestei dominante Re funcţiunea de tonică minoră, ne transportă, cu tot sistemul, diatonic minor în sinea-i abstractă, în Re minor, şi imprimînd aceluiaşi element Re funcţiunea subdominantei expansive, ne transportă în Sol minor. Însă, dacă, cu toată eliminarea elementului Fa, înlocuit cu Fa diez, noi menţinem, în mod artificial, elementul Do, în funcţiunea tonică, atunci obţinem o schimbare de mod.

Lege : Nu-i decît un singur mod perfect, cu două aspecte : direct şi invers. Toate celelalte sînt mai mult sau mai puţin imperfecte, cromatice, sensibile, pentru că se obţin prin înlocuirea elementelor originare diatonice prin sensibile secundare, stabilind efecte de micşorarea forţei de stabilitate şi deci de grade mai mici sau mai mari de dezechilibru.

De aici următoarea lege generală a esteticii modurilor :

Modul natural este singurul a fi ales pentru expresia unei atmosfere psihice de supremă forţă şi sănătate psihică. În conformitate cu punctul nostru de vedere uman vom adăoga că el are a predomina atît într-o operă anumită cît şi în opera întreagă a artistului.

Celelalte moduri vor fi afectate stărilor sau atmosferelor sufleteşti particulare, rigide, de exces de expansivitate, de depresivitate ori de amestec al acestor două mişcări, şi vor fi proporţionate, în operă cît şi în carieră, după gradul lor de apropiere ori depărtare de modul central, perfect, natural.

Ele se vor socoti şi după numărul şi importanţa elementelor înlocuite şi înlocuitoare ce s-au considerat la alcătuirea lor.

Pentru a preciza : toate modurile cromatice, artificiale, îşi au locul în sistemul general muzical, şi în estetica artei muzicale ; numai că au a fi supuse, pe lîngă condiţiile speciale de realizare melodică, armonică şi contrapunctistică, — principiului de riguroasă adaptare psihologică şi legii frecvenţii şi proporţionării.

Să luăm un mod expansiv, anume modul Do, cu Fa diez ;

Do — Re — Mi — Fa diez — Sol — La — Si

Forţa acestui mod, în comparaţie cu modul Do natural, e considerabil slăbită : 1) prin eliminarea unei funcţiuni fundamentale, subdominanta Fa ; 2) prin înlocuirea ei cu o sensibilă Fa diez ; 3) prin sensibilizarea unei funcţiuni fundamentale, dominanta Sol. Echilibrul tonal, de asemenea, s-a zdruncinat : 1) prin absenţa termenului antagonistic subdominant, menit să contrabalanseze expansivitatea dominantei şi deci să asigure stabilitatea tonicei ; 2) prin tendinţa sensibilei Fa diez de a imprima dominantei Sol caracter tonic. Si o stare de neliniste în plus s-a creat prin imposibilitatea sensibilei subdominante Mi, de a se rezolva în mod natural.

Mai mult : modurile cromatice, artificiale, sensibile (expansive, şi, după cum vom vedea, depresive ori şi mixte) sînt complexităţi tonale. Astfel, modul nostru de mai sus, Do direct, (major) cu Fa diez (de fapt, o transpoziţie pe tonul Do a hipolidianului Fa cu Si becar) e format din combinarea modului direct Do (fără subdominantă) cu acelaşi mod direct transpus pe Sol (adică Sol major din teoria obişnuită), acesta subordonat celuilalt. Ca să judecaţi nenaturalul acestei operaţiuni, remarcaţi numai că o tonalitate completă (Sol major), deci mai tare, e subordonată unei tonalităţi incomplete (Do major fără subdominantă), deci mai slab.

Să studiem acum un mod depresiv.

Primul element depresiv al sistemului nostru, raportat la centrul Do, este Si bemol. Să înlocuim cu el pe sensibila tonicii Si becar. Obţinem Do major cu Si bemol, transpoziţie pe tonul Do a hipofrigianului Sol major cu Fa becar. Întîi, modul nostru, din normal, a căpătat un exces de sensibilitate depresivă. Şi-a slăbit stabilitatea prin lipsa confirmării tonicii prin sensibila-i expansivă Si becar, acum eliminată. S-a încărcat, graţie lui Si bemol, sensibila depresivă a unei subdominante expansive, La, cu o tendinţă tonică minoră de o cvintă inferioară (Re minor), s-a descompletat, prin eliminarea unei funcţiuni atît de importante, ca sensibila tonicii, şi i s-a subordonat tonalitatea, completă a lui Fa major, de o cvintă inferioară, o povară depresivă în adevăr, de nesuportat !

Un mod mixt, adică format cu unul sau mai multe elemente — comparativ — expansive şi unul sau mai multe elemente depresive, este — cel dintîi, dealtminteri, pe care l-am putea forma, Do major cu Fa diez (eliminînd pe Fa) şi Si bemol (eliminînd pe Si) : Do — Re — Mi — Fa diez — Sol — La — Si bemol. El e alcătuit din tonalitatea Do major (fără subdominantă, fără sensibila tonicei) căreia i s-au subordonat, artificial, două alte tonalităţi : 1) Sol major (fără sensibila subdominantei, Si) şi 2. Fa major (fără tonica Fa !), aceasta depresivă şi cealaltă expansivă.

Cu ajutorul a patru sensibile expansive : Fa diez, Sol diez, Re diez, La diez, cu excepţia,

deci, a lui Do diez, care ar elimina chiar tonica sistemului nostru, — și a patru sensibile depresive, Si bemol, La bemol, Re bemol, Sol bemol, cu excepția lui Mi bemol, care ar schimba sensul sistemului, din direct major, în minor, putem, prin diferite combinațiuni, obține treptat metodic, un număr imens de moduri directe (majore), expansive, depresive, mixte — toate, după cum am văzut, complexe, și, dacă nu mă înșel, vreo două sute cincizecișișase, la număr !

Corespunzătoare modurilor noastre studiate mai sus, putem avea : La minor cu Fa diez, transpoziție pe tonul La a frigianului Re, La minor cu Si bemol, transpoziție pe tonul La a dorianului Mi, acesta depresiv, și celălalt expansiv, — și mixtul La minor cu Fa diez și Si bemol.

Observație. — Din faptul că orice mod, altul decît modul perfect — direct sau invers (ori minor) — este un conglomerat tonal rezultă explicația rigidității lui, deci a sterilității lui psihologice intime. Modul perfect, perfect stabil, este totuși într-o stare de infinită devenire, care-l face apt tuturor translațiunilor tonale posibile (impropriu numite modulațiuni) cu toate variațiunile de atmosferă psihică pe care ele le implică. Un mod cromatic însă (expansiv, depresiv, mixt) este el însuși o variațiune invariabilă a stării sufletești generale perfecte cuprinse numai în modul fundamental, direct. Conglomerat de mai multe fragmente ale modului perfect diferențiate tonal, el nu poate avea nici o devenire, orice tendință a oricărei valori tonale componente fiind permanent contrariate de reacțiunea celorlalte valori tonale din grup. Această rigiditate, logică, demonstrînd tocmai caracterul vivant al elementelor muzicale, este atît de puternică, încît ea nu suferă întru nimic influența translațiunilor tonale, pe care vechii Greci n-au putut să le cunoască decît numai material, în limita modulațiunilor proprii sistemului lor.

Am atins chestiunea modulațiunii, a schimbării tonale determinînd un efect de relațiune tonală, care, natural este anulat cînd ambele accepțiuni tonale sînt considerate absolut : afară numai dacă nu am admite prejudecata sistemului diatonic tonal uman Do, cu care să se stabilească o realitate vie și... relativă a oricărei valori tonale, fie relative, fie absolute.

Relațiunile tonale sînt supuse exact acelorași legi de sens și distanță de cvinte care guvernează relațiunile dintre tonicele respective, luate ca simple elemente sonore.

Astfel, valorile sistemului muzical se multiplică incalculabil.

Sistemul temperat — cu complicitatea enarmoniei grosolane Fa diez — Sol bemol, închide posibilitatea relațiunilor tonale, expansive ori depresive, la distanța de șase cvinte, într-un mers continuu însă, în același sens, prin orișice salturi nedepășind însă cinci cvinte, putem, chiar în limita sistemului temperat, prelungi expansiunea ori depresiunea tonală la infinit.

Într-un sistem muzical complet, însă, care divide tonul în nouă come, cu ajutorul dublilor, triplilor și cvadruplilor dieji și bemoli, numărul relațiunilor tonale directe, imediate, poate fi ridicat pînă la întîlnirea enarmoniei fizice ca aceea reprezentată prin Do 3 bemol—Mi 4 diez (sau Do 4 bemol—Mi 3 diez), studiată precedent.

Dar chiar în sistemul închis, temperat, al celor douăsprezece elemente muzicale, perspectiva relativității tonale poate fi incomensurabil de vastă.

Astfel, orice centru tonal poate procura, în eventualitățile modulațiunilor accidentale, unsprezece aspecte expresive în relațiune cu oricare alt centru tonal ; și cum el însuși, în cazul modulațiunii definitive, de la idee la idee, poate depinde de vreunul din celelalte zece centre rămase, multiplică oricare din cele unsprezece relativități directe ale sale în perspectivă cu zece alte dependințe posibile ale acestor unsprezece relativități. Ceea ce înseamnă că sistemul muzical, așa cum a fost descris în el însuși, coordonat la oricare din cele 12 elemente sonore ca centru, poate să primească, în toate elementele și fenomenele lui, deja determinate, în valoarea lor, de către ierarhia organizării lor, nu mai puțin de o sută zece nuanțe tonale ; multiplicate cu 12, ele ajung pînă la numărul, impresionant, de 1320 !

Am văzut ce vast organism este sistemul muzical prezentat complet în ambele-i fețe, diatonic și complex. Acest sistem poate fi din nou sistematizat pe cele douăsprezece poziții tonale ale lui. Și chiar acest sistem tonal poate fi în întregime super-sistematizat, plasat pe fiecare din cele douăsprezece elemente ale scării muzicale. După acest principiu, o a doua frază în Mi, de pildă, din organismul unei a doua idei în Sol, nu numai că suferă influența tonală a acesteia, dar, de asemenea, formează cu ea o unitate sub influența tonală generală a unei prime idei în Do, iarăși de pildă.

Mi, în cazul nostru, e o modulație accidentală față de Sol și aceasta, o modulație definitivă față de precedentul Do.

Putem avea chiar întregul sistem de douăsprezece tonalități coordonate, în proporțiile de rigoare, și cu titlul de tonalități, inflecțiuni, modulațiuni, accidentale, — la tonul central Do, de pildă. Același sistem în întregime transferat pe un nou ton central, de pildă, Sol, va produce, ca efect al relativității față de precedentul ton Do, o nouă formare, conform sensului și distanței acestei transferări.

Modulațiunea aduce culoare în viața noastră sonoră, — psihică. Uzată într-un insuficient spirit de organizare tonală, ea anihilează caracterul, personalitatea, puterea, plasticitatea vieții noastre muzicale, care nu se ține deșteaptă, nu trăiește în adevăr, și vorbește, și durează, decît grație predominării funcțiunilor muzicale fundamentale, organizate.

Ca să rezumăm complet chestiunea, este a se observa că : Funcțiunile fundamentale, de forță, reclamă, în discursul sonor general, o propor-

ționare preponderentă ; cea mai mare proporționare modală aparține modului diatonic, modurilor complexe avînd a fi reduse în proporții conform gradului lor de complexitate ; un motiv, un period, o forță, o idee, a căror intimă expresie depinde de constituția lor funcțională elementară și modală ca și de raporturile tonale pe care valorile funcționale generale respective le stabilesc, între ele, ca și relativ la elementul tonal propriu ideii principale, își vor avea proporțiunile determinate, de asemenea, și de valorile lor tonale respective, produse într-o generală confruntare tonală a operei ; translații sau revoluții tonale temporare în limitele tonale unitare ale unui element tematic, sau în timp ce o dezvoltare își execută mersul general, net diriguit, nu se vor bucura de proporționări inadecuate, ca nu cumva să pericliteze edificiul tonal și să disconecteze și ruineze coeziunea vitală a operei ; secțiuni determinat modulînd ale unei idei au un rol tranzitor ori de conecție între fraze ori perioade începînd ori sfîrșind, accidental, în funcțiuni tonale altele decît ale tonurilor respective proprii, deși subordonate acestora.

Pură muzică nu există. Totuși, nici o idee de ordin filozofic, poetic, dramatic, literar, descriptiv, nu poate scuza o realizare muzicală insuficientă, sau rău construită în ea însăși, probă manifestă chiar a constituției insuficiente, rele, devitalizate a însăși acelei idei.

Armonia, prin particularitățile de constituire a eșafodajurilor armonice și relațiunile dintre fundamentale, supuse și legilor de afinitate și proporție, în cadruplul mediu, diatonic, modal, tonal și armonic, deține fondul, vatra, baza expresiunii muzicale. Ce este melodia ? — individualizarea acestui fond expresiv vast și complex, prin scoaterea în evidență a unor anumite armonice, menite să precizeze un aspect al fondului expresiv, după funcțiunea lor armonică și relațiunile dintre ele (melodice), relațiuni guvernate de aceleași legi elementare ale armoniei (bazate pe sensul și distanța de cvinte), și în dependența tuturor tribulațiunilor diatonice, modale, tonale, ale fundamentelor respective. Din faptul că acordul conține mai multe armonice, deducem că el conține fondul a mai multe posibilități de precizare a aspectului expresiv (melodii) ; și reciproc, din faptul că un armonic poate fi relatat, în funcțiuni armonice diferite la mai multe fundamentale, deducem că un aspect de individualizare expresivă — o notă melodică, o melodie — posedă potențialitatea tot atîtor diferite expresiuni de fond (armonii). Nu există deci nici o contradicție între afirmațiile lui Rameau, că melodia naște din armonie și că armonia e inspirată din melodie ; ci numai un oarecare grad de aparentă confuzie, risipită de mijloacele de clarificare a ideilor de știință și artă muzicală de care dispunem astăzi. În vorbirea comună, putem spune că dintr-o armonie pot ieși mai multe melodii : contrapunctul și că o melodie poate fi diferit armonizată, dovadă : dezvoltările simfonice armonice ; de unde rezultă că ambele mijloace, melodic și armonic, se completează reciproc, se precizează reciproc, după cazul expresiv conceput și intenționat.

Marea lege de estetică muzicală în ce privește psihologia elementelor și fenomenelor muzicale, o lege perfect evidențiată, este că în regiunea elementelor fundamentale domnește simplicitatea, claritatea, forța și o proteeană mlădiere, ca în gama diatonică elementară (de șapte sunete), în modul direct cu aspectul lui, relativ invers (care produce minorul natural, fără nici un accident), în acordul a trei sunete, în tonalitatea pură, absolut lipsit de orice împrumut sau inflexiune străină (numită astfel într-o accepție relativă, întrucît, după cum am văzut, nimic nu e străin, totul putîndu-se organiza, după sistemul funcțiunilor îndepărtate, periferice, sensibile, de colorit expansiv ori depresiv, aplicabil în tot cadruplul sistem : diatonic, modal armonic și tonal). Cu cel dintîi pas în afară de limita sistemului elementar, îmbogățim, ce-i drept, lista materialului artistic general, însă ca un element în el însuși strîmtorat, însărăcit, rigidificat și deci redus în posibilități de viață artistică : facem deci un pas către o multiplicitate de centre de coordonare simultane, al căror conflict limitează posibilitățile de mișcare și interioară și exterioară ale artistului, un pas deci — cu rezerva ca să se înțeleagă bine valoarea și „bătaia" expresiunii — către multiplicitatea constatată în alcătuirea zgomotului care, bine înțeles, mai prezintă dezavantajul completei dezorganizări și dezordini.

Și acum, pentru a arăta că principii de estetică muzicală nu ca o artă subiectivă, dar ca o obiectivă știință, conștient, sau fie și numai instinctiv, au fost afirmate de către muzicieni ai unor timpuri mai vechi, și al căror geniu este deasupra oricărei discuții, să analizăm, de pildă, un fragment din „Corul" deschizînd actul II din Saul, oratoriul lui Haendel.

Vom lua numai basul melodic, prevăzut cu o cifrație exactă, ca să se poată avea posibilitatea reconstituirii basului fundamental și a armoniilor originale. Traducerea, din englezește, am făcut-o literal (nu adaptată la prozodia muzicală) pentru ca să se vadă exacta corelație în timp — loc și sens între text — psihologie — și muzică.

Această perioadă pornește violent pe cuvintele : „Ascunde-te". Cuvintele „cea mai neagră" sînt accentuate de o succesiune de două cvinte (vulgare) inferioare : Mi bemol—La bemol—Re bemol.

Dar numai pînă aici, și exemplul acesta este un întreg tratat !

Corespondența dintre depresiunea luminii — și sentimentului — și depresiunea funcțiunilor armonice respective este uimitor de exactă.

În mod natural, cuvîntul „noapte" trebuie să continue depresiunea. Însă cît de artistic ! Căci nu o face printr-o necugetată și simplă prelungire a sensului funcțional depresiv. Aici intervin legile vieții. Una este de un caracter psi-

hologic : Sufletul omenesc își manifestă viața prin vibrațiuni, și vibrație înseamnă alternări subtile și complexe de lumină și întuneric, expansivitate și depresivitate, speranță și deznădejde. Cealaltă este de un ordin mecanic : Observați luptătorul care pregătește o lovitură, el își ridică pumnul mult mai sus decît nivelul obiectivului, dînd loviturii posibilitate să se precipite puternic.

În cazul nostru, acordul acompaniind cuvîntul „noapte", aparținînd, după modul minor vulgarizat, tonalității Fa minor, relativa tonului La bemol major, determinat de acordurile precedente de SD, D și T, nu exprimă, din punctul de vedere al relațiunilor tonale, un nou grad de înaintare în sentimentul depresiunii ; însă e făcut depresiv prin intermediația tendinței expansive către Do minor, schițată de acordul de septimă micșorată, imediat schimbat în septimă de D și devenit retroactiv, prin înlănțuirea lui următoare, — funcțiune de DD (bine înțeles, împrumutată din major).

Astfel mersul în zigzag, nu numai că aduce nouă energie, imposibil de obținut printr-o succesie în linie dreaptă, dar de asemenea scurtează procesul, lărgind elasticitatea funcțiunilor tonale. Cuvîntul „Virtutea" este adus printr-o depresiune tonală care crește enorm pe expresiunea „se sfîrșește", nu numai pentrucă acordul care o marchează, făcut puternic grație sextei disonante Do (sexta lui Rameau, imprimînd, aici, acordului, rol de contradominantă — CD —) aparține tonului depresiv Si bemol minor, dar de asemenea și din cauza modului în care este adus, elementele depresive armonice Sol bemol și Mi bemol fiind substituite celor așteptate natural, Sol și Mi.

Și această corespondență strictă între depresivitatea sensului literar și a sensului muzical nu este dezmințită în nici un loc.

Pentru a rezuma, ideea literară depresivă : „Ascunde-te în cea mai neagră noapte", este redată de depresiunea muzicală generală : Mi bemol—La bemol—Re bemol și finalul Fa minor, neutral, față de atmosfera precedentă a tonalității La bemol, făcut însă depresiv prin efectul dominantei lui vulgare, această însăși precedată de dominanta vulgară a tonului Do minor, temporar expansivă, și creînd o atmosferă depresivă prin funcția ei de DD în rol de CD. Apoi, în continuarea depresivității, consecventul literar : „Virtutea se sfîrșește la vederea ta" provoacă descinderea tonală către Si bemol minor.

Iată cum făcea Haendel și e mai mult decît evident că o făcea conștient. Nu putea face altfel.

El era în același timp un savant, un artist și un om viu.

Ritmul este manifestarea dinamică a gîndirii și simțirii noastre sub necesitatea mișcării, acțiunii, luptei, simetric sau asimetric — continuu, intermitent, ori numai sporadic pulsate, după cazuri.

Astfel deci, și întotdeauna în conformitate cu o concepție perfect rațională și raționalizată, el poate afecta, parțial ori total, o inciză în discursul muzical, o perioadă, o frază, o idee, o dezvoltare, o operă, o carieră întreagă — o viață, de individ sau de grup de indivizi.

Poate să intre în organismul, fie constitutiv, fie și numai ambinat, al ideii muzicale — personaj caracterizat și activ al operei.

Poate să fie individual, colectiv, — multiplu sau colectiv individualizat ; adică simplu sau complex, sau variat.

Ritmul elementar, poate fi binar, sau ternar.

Ritmul binar (— • — •), din cauza extremei lui simplicități, e mai degrabă individual, pe cînd ritmul ternar (— • • — • •) aparține mai curînd mulțimii, din cauza multiplicității lui.

Cînd o personalitate melodică e prezentată, sau acționează într-o colectivitate ambiantă, structurile ritmice respective trebuie să diferențieze individualitatea de ambianță, deși în spiritul unei atmosfere ritmice generale mai dinainte stabilite.

Contrapunctul este, în esență, o opoziție de ritmuri și un producător de ritmuri, sau atmosfere ritmice, generale.

E necesitat fie de o viață plurală a aceleiași idei, fie de confruntarea mai multor idei în prezentare (expoziție), acțiune (dezvoltare) ori epilog (reexpoziție).

În contrapunctul imitat, gradul de pulsație a ideii va fi reprezentat deci de către ritmul acestei idei, așa cum a fost multiplicat în faza-i plurală.

O complexitate ritmică — sau un simplu sistem — poate fi exersat pe patru planuri muzicale, avînd a fi întrebuințate în variate asociațiuni : 1) Ideea ; 2) un ansamblu contrapunctistic de idei sau de diferite faze ale aceleiași ori acelorași idei ; 3) un fond contrapunctistic, încă destul de plastic, prin fragmente de idei sau speciale desene melodice secundare ; 4) și o armonie ritmică de fond (decor), de uz destul de comun, care totuși este presupus a fi o reducere sintetică a ritmurilor și armoniilor rezultante ale unui ansamblu contrapunctistic.

Acum, ca un ultim cuvînt asupra ritmului, este foarte ușor de înțeles că el își are propria armonie, supusă legilor caracterului, contrastului, pe baza distanțelor în expansiune — (avînt) — și depresiune — (abatere) — apoi, legilor proporțiilor, organizării generale și speciale etc., o armonie, deci, cu totul similară armoniei sistemului sau creațiunii psihice și sonore.

Mai mult, în necesitatea dezvoltării intime a oricărei materializări plastice, însăși armonia are a fi supusă legii ritmului, și nu numai armonia, dar de asemenea și plastica elaborare a melodiei operei, privind prezentările, reprezentările și dezvoltările substanței ei tematice.

Și astfel ajungem la necesitatea unei ritmice construcții armonice (— tonale —) și melodice (— tematice —) a oricărei creațiuni muzicale, construcție în general bazată pe principiul repetițiunii, fie riguroase, fie amplificate.

Annie Fischer

Am regăsit în interpretările lui Annie Fischer acea pulsație intensă de viață, precum și (trecînd peste unele impurități tehnice), un echilibru sporit între — i-am spune — „demonismul" atît de specific artistei maghiare și contemplația de esență filozofică. În tot ce cîntă, — cu o delicată tandrețe sau cu pasiune nestăvilită — am simțit o căldură care dincolo de rigoarea construcțiilor și diversitatea stilurilor, luminează muzica din lăuntru, cu simplitate, cu modestie, cu umanitate.

Programul a fost strict clasic — Händel, Mozart, Beethoven, Schumann în recital, ultimul concert al lui Mozart cu orchestra, — parcă spre a sublinia evoluția interpretei către expresie tot mai concentrată, sobră.

Ciaconna de Haendel, cu care s-a deschis recitalul, ne e cunoscută în interpretarea lui Annie Fischer. Odată mai mult, am apreciat construcția arcuită pe un mare crescendo, în care fiecare variație, șlefuită cu migală, s-a integrat în modul cel mai firesc. Aci ea reușește să construiască monumental, dar nu masiv, ci pasionat, menținînd totodată o deplină transparență a planurilor și o permanentă disponibilitate spre delicatețe.

Sonata în si bemol major (K V 570) de Mozart e singura lucrare în care am găsit-o mai puțin inspirată. Cîntînd cu sobrietate, într-o sonoritate scăzută, pianista a tins spre o interpretare de mare interiorizare și rafinament expresiv, despuiată de orice efect, pe un ton liric fără contraste nete. Sarcină dificilă, necesitînd o susținere interioară maximă și un riguros autocontrol, dar care implică și pericolul de a arunca o lumină palidă asupra muzicii executate. Acest lucru l-am resimțit pe alocuri : în prima parte, întrucîtva neunitară ca tempo (expoziția apărînd puțin tărăgănată) și în finalul conceput mai viguros, ritmic și vesel, dar suferind și de o anumită nervozitate.

În schimb, în Sonata în do minor op. 111 de Beethoven, Annie Fischer a avut o realizare de seamă. Această sonată ce încununează ciclul beethovenian, e pătrunsă de o problematică gravă, atingînd unele întrebări fundamentale ale existenței.

Încă din Introducere — Maestoso — pianista a atins un grad de tensiune stăpînită rar întîlnit, deschizînd un puternic flux emoțional, pe care partea I-a — Allegro con brio ed appassionato — îl va intensifica încă, prin antiteza între rostogolirile ciclopice din prima temă și imobilitatea, parcă cu răsuflarea tăiată, a celei secunde.

Alături de teribila încărcătură de gînduri a Introducerii, partea a II-a a sonatei — Arietta con variazioni — a constituit culminația recitalului. Însăși expunerea temei, de o mare concentrare expresivă, cu un caracter de enigmă, de sfinx, parcă a schimbat măsura timpului, încetinindu-l. Am avut senzația, aproape palpabilă a nucleului ce conține într-o formă supracondensată tot șirul variațiilor, a căror depănare a avut acea pondere de concluzie ultimă, rod al meditației prelungi și al unei adînci simțiri.

Singura incursiune dincolo de granițele celui mai strict clasicism, Annie Fischer a făcut-o de astă dată în muzica lui Schumann, compozitor cu care are afinități deosebite.

Sonata op. 11 în fa diez minor e unul din momentele cele mai impunătoare ale gîndirii schumanniene, îmbinînd filonul carnavalesc cu cel epic într-o structură complexă și extrem de liberă. Ea depășește, prin proporții și acel patos neîntrerupt, limita normală de dificultate pentru interpreți, mai ales ca stăpînire și susținere interioară.

Cu atît mai remarcabilă ne-a părut versiunea artistei maghiare care, mai puțin preocupată de o redare perfectă a notelor, a pătruns în miezul acestei muzici înflăcărate, identificîndu-se cu spiritul schumannian. Se cuvin relevate, din această interpretare, atît construcția riguroasă, avîntată, a primei părți, diversitatea și elanul scherzo-ului cît și tempo-ul admirabil în care a început finalul. Cred totuși că cel mai elevat moment a fost Aria cîntată cu desăvîrșită interiorizare și simplitate. Desigur că, pînă la sfîrșit, bogăția acestei muzici a cucerit-o pe pianistă, care nu și-a economisit forțele. Din această pricină în final s-a făcut simțit un anumit dezechilibru, care ne-a umbrit farmecul unor pasaje ; în special, Coda nu a avut grandoarea și autoritatea cerută.

O mențiune specială pentru cele două suplimente schumanniene — *Des Abends* — și *In der Nacht* — din ciclul *Phantasiestücke* op. 12.

Recitalul ne-a arătat-o pe Annie Fischer mai apropiată de aspectul lirico-filozofic al lui Beethoven și de clocotul romantic al lui Schumann decît de olimpianismul mozartian. Dar în Concertul în si bemol major (K V 595), muzica lui Mozart a sunat sincer și înaripat.

Acest concert se apropie, atît prin conținut cît și prin unele particularități de structură, de cele din perioada adolescenței lui Mozart. Ecourile dramatice de esență autobiografică s-au stins și au făcut loc unei noi senînătăți cu o undă de melancolie abia simțită (în prima parte mai ales).

Am admirat, în interpretarea pianistei Annie Fischer echilibrul și vibrația reținută a primei părți, dar mai ales puritatea desăvîrșită a liniei și sentimentului din Adagio. În Final ea a renunțat la acea irizație nostalgică aruncată asupra muzicii de tradiția atîtor alți pianiști (Arthur Schnabel de pildă), dînd glas unei voioșii nestăvilite, autentice, expresie a eternei tinereți legendare a muzicii mozartiene.

Acompaniamentul asigurat de Emanuel Elenescu la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" a fost prompt și echilibrat, dar cam forte (în partea a II-a).

Programul a început cu Simfonia nr. 99 în mi bemol major de Haydn, executată cu o acuratețe, o precizie a intențiilor și o simplitate, mai fidele față de stil decît multe căutări la care am asistat în acest ciclu de „londoneze".

După pauză, Burlesca de M. Jora și Serbări romane de Respighi, au fost interpretate cu atmosferă și elan.

C. IONESCU-VOVU

Dina Schneidermann

Reîntîlnirea cu violonista bulgară Dina Schneidermann — ascultată pentru prima oară la Ateneu acum doi ani într-un concert de Mozart — ne-a oferit prilejul audierii Concertului în Re pentru vioară şi orchestră de Igor Stravinski.

Această lucrare captivantă este oarecum evitată de către violonişti, deoarece exigenţele sale tehnice sînt invers proporţionale cu lipsa ei de spectaculozitate, de bravură exterioară. Este semnificativ că doar doi dintre cei mai de seamă violonişti — Isac Stern şi David Oistrah — au înregistrat-o pe disc. Faptul că Dina Schneidermann a atacat-o şi a rezolvat-o într-o autentică manieră, este încă o dovadă a maturităţii sale instrumentale, a gustului şi muzicalităţii sale, reconfirmînd excelenta impresie lăsată în urma primei sale vizite la noi.

Datînd din 1931, Concertul pentru vioară este prima lucrare de proporţii mai mari pe care Stravinski a dedicat-o acestui instrument. El a fost scris la sugestia casei de editură Schott, care a contribuit şi în mod practic la realizarea ideii, prezentîndu-i lui Stravinski — care se considera neiniţiat în tainele tehnice ale instrumentului — pe violonistul Samuel Duschkin, devenit mai întîi un fel de consilier tehnic al compozitorului, iar apoi primul interpret al lucrării. În privinţa scriiturii violonistice, Stravinski l-a consultat şi pe Hindemith. Compozitorul german — excelent violist el însuşi — era însă de părere că această lacună a cunoştinţelor lui Stravinski constituia mai de grabă un avantaj, care avea să-l ferească de întrebuinţarea şabloanelor uzate şi de îngrădirea fanteziei sale creatoare. Lucrarea prezentată în primă audiţie la Radio Berlin sub conducerea autorului, a cunoscut un mare succes de public şi a devenit una dintre piesele preferate chiar şi de compozitor.

Creat în perioada imediat următoare „Simfoniei Psalmilor", Concertul poartă pecetea stilului neoclasic abordat de Stravinski începînd cu această simfonie. Părţile sale poartă titluri ca: Toccata, Aria I, Aria II, Capriccio. Încadrîndu-se în aceste forme tradiţionale, cu o ţesătură polifonică, construcţii ritmice, linii melodice de o largă respiraţie, tipice barocului, Concertul reînvie unele aspecte ale muzicii din sec. 17—18. Dar pentru neoclasicismul stravinskian este caracteristică păstrarea unor elemente stilistice — originale, îndrăzneţe, moderne — din perioadele antecedente. În „Toccata", de pildă, reîntîlnim ostinato-ul ritmic, motivic şi armonic bine cunoscut încă din „Petruşka", iar în „Capriccio" apar reminiscenţele strălucitoarelor efecte ale orchestraţiei de odinioară şi virtuozitatea cvasi-improvizatorică a „Capriciului" pentru pian. În cele două părţi centrale — acele „Arii" concepute ca un omagiu adus lui Bach — ascultătorul întîmpină o oarecare surpriză, comentată de către Roman Vlad astfel: „Stravinski rupe cu atitudinea de revoltă împotriva romantismului şi se dedică nostalgicei „căutări a timpului pierdut" (à la recherche du temps perdu).

Violonista Dina Schneidermann s-a orientat cu o impunătoare siguranţă în tălmăcirea acestui complex de însuşiri. Tonul ei, nu prea mare, este însă de calitate, pur şi foarte nuanţat, frazarea mlădioasă, ritmul şi intonaţia întotdeauna corecte. În concepţia ei, sobrietatea şi căldura, seriozitatea şi umorul se împletesc într-un fericit echilibru, fără să mai insistăm şi asupra uşurinţei şi eleganţei soluţiilor tehnice.

Pentru orchestra simfonică a Filarmonicii, condusă de Mircea Cristescu, cea mai bună realizare a concertului a fost interpretarea celor „Cinci piese pentru orchestră" de Ludovic Feldmann, lucrare ce ne-a impresionat din nou prin concizia şi pregnanţa imaginilor şi caracterelor sale, prin dinamismul expresiei, prin limbajul orchestral deopotrivă de bogat şi clar.

Ca o contrapondere clasică a programului contemporan din prima parte a concertului, ne-a fost prezentată şi Simfonia nr. 6 de Beethoven, într-o interpretare destul de îngrijită, dar fără elanul şi însufleţirea caracteristice adevăratelor „zile mari".

JUDITH LAZĂR

ACTIVITATEA MUZICALĂ DE AMATORI

Elevii pe scena T.O.B.

Corul mixt al Şcolii medii „Mihai Eminescu" din Bucureşti, distins cu premiul I pe ţară la concursul cultural-artistic al elevilor — 1964, a prezentat recent un program artistic în sala Teatrului de Operă şi Balet.

Cei peste 250 de corişti au interpretat fără partitură peste 20 de piese corale de cele mai diferite genuri.

Programul a cuprins în partea I-a piese închinate partidului şi patriei (*Imn ţării mele* de D. Cuclin, *Glorios Partid* de M. Neagu. *Sub soarele lui August* de I. Nicorescu) şi un interesant mănunchi de cîntece populare româneşti culese de Ilarion Cocişiu, Emilia Comişel, Florin Georgescu, Nelu Ionescu şi Ludovic Paceag (*Măi curcane* — solistă eleva Luminiţa Chiş, *Mi-a zis mama să mă-nsor* — solist Călin Aurelian, *Frunzuliţă de arţar, Bogată ni-i ţara toată* — solistă Mioara Totîlcă, ş.a.).

Partea II-a a cuprins cîntece pe versuri de Mihai Eminescu (*Revedere* de D. G. Kiriac, Stelele-n cer de N. Oancea, *Dorinţa* — cor de fete, *Somnoroase păsărele, Cîntă puiul cucului* şi *Cucule cucuţule* de Nelu Ionescu, solistă Mariana Berlescu). Eleva Cristiana Matei din cl. IX un real talent demn de atenţie, a interpretat liedul *În fereastra despre mare*, compoziţie proprie, cucerind aplauze.

În ultima parte au fost interpretate piese vocale şi instrumentale din repertoriul universal: *Fantaisie-impromptu* de Chopin (Mariana Roman), *Menuet pentru vioară* de Mozart (Călin Teodorescu).

Programul s-a încheiat cu *Sărbătoare Andaluză* de Papin, *Marşul gloriei* din opera Aida de Verdi şi un fragment din finalul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven.

Conducerea muzicală a aparţinut compozitorului Nelu Ionescu profesorul catedrei de muzică a şcolii respective.

Numeroasele piese cu acompaniament pianistic au fost susţinute cu fineţe şi pricepere de Grigore Bărgăuanu profesor la Şcoala de muzică nr. 1 din Capitală.

C. RĂSVAN

BIBLIOTECA CEN... SIBIU

Cuprinsul

Pag.

Wilhelm Berger
Aspecte ale polifoniei moderne 1

IN CONTINUAREA DISCUȚIEI PE TEMA : „Satisfac oare programele de concert exigențele publicului?"

Constantin Bugeanu
Problema repertoriului și specificul Orchestrei Simfonice a Cinematografiei 9

Eugen Pricope
Programele simfonice și primele audiții de muzică românească 11

Alfred Hoffman
Rolul criticii în promovarea muzicii românești 13

CREAȚII ROMÂNEȘTI

Liviu Glodeanu
Concertul pentru două orchestre de coarde de Ludovic Feldman 16

Liliana Firca
„Cîntec apelor țării" de Gheorghe Costinescu 20

Traian Nanu
Însemnări despre creația corală a lui Teodor Bratu 23

MUZICIENI CONTEMPORANI

Ștefan Niculescu
Anton Webern 29

Vasile Tomescu
Dimitrie Cuclin la 80 de ani 37

★

Dimitrie Cuclin
Pagini din „Tratat de estetică muzicală" 40

OASPEȚI

C. Ionescu-Vovu
Annie Fischer 46

Judith Lazăr
Dina Schneidermann 47

ACTIVITATEA MUZICALĂ DE AMATORI

C. Răsvan
Elevii pe scena T.O.B. 47

Sommaire

Page.

Wilhelm Berger
Vues sur la polyphonie moderne 1

SUITE A LA DISCUTION SUR LE THEME : Les programmes des concerts répondent-ils aux exigences du public ?

Constantin Bugeanu
Le problème du répertoire et le spécifique de l'Orchestre de la Cinématographie 9

Eugen Pricope
Les programmes des concerts symphoniques et les premières auditions de musique roumaine 11

Alfred Hoffman
Le rôle de la critique dans l'afirmation de notre musique 13

OEUVRES ROUMAINES

Liviu Glodeanu
Le concerto pour deux orchestres d'instruments à cordes de Ludovic Feldman 16

Liliana Firca
„Chant pour les eaux du pays" de Gheorghe Costinescu 20

Traian Nanu
Sur la création chorale de Teodor Bratu 23

MUSICIENS CONTEMPORAINS

Ștefan Niculescu
Anton Webern 29

Vasile Tomescu
Dimitrie Cuclin à 80 ans 37

★

Dimitrie Cuclin
Pages du „Traité d'esthétique musicale" 40

HÔTES

C. Ionescu-Vovu
Annie Fischer 46

Judith Lazăr
Dina Schneidermann 47

L'ACTIVITÉ MUSICALE D'AMATEURS

C. Răsvan
Les élèves sur la scène du Théâtre d'Opéra et Balet de Bucarest 47

muzica

MAI
1965

5

REVISTA
UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN RPR SI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURA
SI ARTA

muzica

ANUL XV Nr. 5 MAI 1965

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R. ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Opinii despre noi creaţii românești

MUZICĂ SIMFONICĂ

Într-un recent cenaclu al Secţiei de muzică simfonică şi de cameră au fost audiate lucrările : *Arcade* de Aurel Stroe, *Cîntec apelor ţării* de Gheorghe Costinescu şi *Simfonia a VIII-a* de Alfred Mendelsohn.

Au participat la discuţii compozitorul sovietic Serghei Balasanyan, şeful catedrei de compoziţie a Conservatorului din Moscova — oaspetele nostru —, compozitorii Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Aurel Popa, Leib Nachmann şi muzicologul Vasile Tomescu.

Aurel Stroe şi-a formulat concepţia şi intenţiile ce au stat la baza „Arcadelor", aducînd cîteva precizări pe care le-a considerat necesare unei juste înţelegeri a lucrării. Citäm : *„Am dorit să întruchipez muzical ideea poetică a unei „imensităţi care se are pe ea însăşi ca decor", — idee născută din experienţa unor ani trăiţi în mare parte într-un mediu de munte.*

Mi-am dat seama că, după cum pentru a fi „primit de munte" trebuie să las hainele de oraş şi să adopt echipamentul adecvat, trebuia ca şi în lucrarea muzicală pe care o întrevedeam să renunţ (în cea mai mare măsură) la mijloacele folosite în lucrările anterioare şi să recurg la un mod adecvat de tratare a materialului sonor. Am pornit de la studiul fundamental al posibilităţii compunerii a două intervale şi, corespunzător lor, a două durate. Am reuşit să definesc cu stricteţe elementele ce urmau să fie utilizate şi să stabilesc criteriul lor de organizare. În acest scop mi-am clădit un sistem de reguli, care să poată „fasona" materialul sonor, aşa încît acesta să poată suporta întruchiparea imaginii, a ideii amintite mai sus. De un ajutor esenţial în definitivarea regulilor de compoziţie ale intervalelor melodice (în succesiune) mi-a fost lucrarea colegului Wilhelm Berger — „Studii privitoare la ciclul unor moduri iniţiale cu derivaţii funcţionale". Raporturile utilizate pentru determinarea succesiunilor de intervale au fost apoi aplicate printr-un proces simplu de modelare a succesiunilor de durate, a intervalelor în simultaneitate, a densităţii sonore şi a formei muzicale în general. Arcurile sonore, pe care ulterior — pe baza unei analogii aparente, „convenţionale", cu imagini din domeniul arhitecturii — le-am numit arcade, constituie un element dedus, deci secundar, ele fiind o consecinţă a doi factori : a) ambitusul limitat al instrumentelor muzicale, b) aplicarea riguroasă, în cadrul acestui ambitus, a regulilor definite mai sus.

Piesa se compune din opt astfel de arcade, primele trei fiind obţinute prin participarea simultană a celor unsprezece grupe de instrumente care formează orchestra, iar ultimele cinci constituind o descreştere realizată prin eliminarea treptată a acestor grupe. După prima şi după cea de-a treia arcadă, două scurte interludii, cu caracter monodic, sînt construite cu o relativă libertate în raport cu structura arcadelor (primul interludiu e încredinţat orgii, cel de-al doilea harpei şi contrafagotului). Dispunerea orchestrei rezultă din structură ; nuanţele sînt în raport direct cu densitatea, alegerea instrumentelor în cadrul grupurilor orchestrale este determinată ca într-o muzică clasică (în funcţie de registru, intensitate etc.); nu am căutat culoare sonoră ; lucrarea nu are legătură directă cu arhitectura ; nu e pithagoreică după

G 911

cum nu e nici stocastică, nu e dodecafonică, aleatorică și nici stereofonică".

Apreciată în general elogios, „Arcade" a suscitat un viu schimb de opinii. Din cuvîntul compozitorului Pascal Bentoiu, care a afirmat că lucrarea este o reușită prin forța de captivare pe care o exercită (deși slăbind către final), desprindem ideea că ar fi vorba de o muzică *non-figurativă*, caracterizată printr-un fel de *„voință creatoare, modelatoare, mult mai mare decît în arta obișnuită"*. Acest gen de artă, după opinia lui Pascal Bentoiu, prezintă oarecum primejdia subiectivității, ce nu poate fi învinsă decît printr-o sinceritate deplină a compozitorului cu el însuși : *„Stroe este în acest sens, într-adevăr un model"*. Totodată, Pascal Bentoiu a remarcat că, pentru a asigura valoarea lucrării, Stroe a simțit nevoia să apeleze la un *„concept extra-muzical"*, la *„principiile matematice, care să garanteze undeva necesitatea"* acestei muzici. Apoi a subliniat că autorul *„reușește fiindcă lucrează cu o rigoare absolută"*. În încheiere Pascal Bentoiu a afirmat că asemenea investigații, mai mult sau mai puțin reușite, nu vor trece fără urmări, ele vor contribui la viitoarele sinteze artistice, și că deocamdată acest gen de artă reprezintă o etapă a gîndirii muzicale europene, iar muzica românească nu va rămîne aici.

Compozitorul Doru Popovici a relevat forța de sugestie a „Arcadelor", simplitatea de expresie a muzicii, consecvența și vigoarea cu care a fost tratat materialul sonor și a subliniat că procedeele matematice, folosite de Aurel Stroe, nu au dus la abstractizare ci au sporit exprimării poetice : *„În arta sa, lirismul reținut tinde către esența sublimă a muzicii"*.

Aurel Stroe — a mai spus printre altele Doru Popovici — *ne apare în „Arcade" ca un artist contemporan, frămîntat de problemele spinoase și multiple ale artei veacului nostru, iar „subiectivitatea" se identifică întotdeauna cu „eul" poporului, ceea ce conferă acestei muzici o autenticitate națională. Uneori stenică, alteori gravă, de o tristețe adîncă dar plină de calm, muzica lui Stroe este puternic ancorată în fantezia echilibrată a spiritului popular și reprezintă o viziune umanistă asupra lumii"*.

Aprecierilor pozitive s-au alăturat, în linii mari, și ceilalți vorbitori.

Bunăoară, compozitorul Aurel Popa și-a exprimat convingerea că Aurel Stroe a izbutit să sugereze în „Arcade" imagini pline de poezie, precizînd că elementele noi de limbaj folosite nu trebuie considerate exterioare, deoarece autorul le-a dat o funcție creatoare, slujind un real conținut artistic.

De asemenea, muzicologul Vasile Tomescu a argumentat deosebitul interes pe care i l-a trezit lucrarea : *„Este o lucrare din care personalitatea lui Aurel Stroe se desprinde destul de definită, prin acea atitudine categorică, fără concesii, de a spune ceva nou, printr-o nouă metodă de realizare artistică. Ea se deosebește de multe alte experiențe ale compozitorilor tineri din vremea noastră, aducînd un sens emoțional, caracteristic. Există, turnat în aceste imagini dure, colțuroase, severe, un elan interior, un suflu poetic de o calitate incontestabilă, a cărui lărgire și dezvoltare o așteptăm în creațiile sale viitoare"*.

S-au format și unele rezerve, de către compozitorul Tudor Ciortea, în ce privește suprapunerea factorului științific (metoda matematică) cu factorul artistic, fenomen ce nu s-a observat a fi rodnic nicăieri în evoluția muzicii. Opinia sa a fost că această metodă de lucru dăunează conținutului.

Compozitorul Leib Nachmann, deși apreciind calitatea artistică, și-a arătat îndoiala că lucrarea ar putea fi convingătoare pentru marele auditor, din cauza caracterului ei abstract.

Luînd din nou cuvîntul, Aurel Stroe a socotit utilă, pentru a risipi orice confuzie, precizarea că mijloacele matematice, folosite în limbajul muzical, nu sînt, în principiu, mai puțin apte de a genera emoție artistică decît cele „strict" muzicale, desigur cu condiția ca opera să fie realizată. De altfel, — a arătat compozitorul, arta muzicală s-a dezvoltat de-a lungul secolelor cu ajutorul disciplinelor muzicale (armonie, contrapunct, forme etc.) care se fundau pe factori științifici extramuzicali. Astăzi nu se mai poate crede că disciplinele muzicale sînt despărțite de celelalte sectoare ale gîndirii omenești, inclusiv cele științifice care în treacăt spus de la Pythagora pînă la Rameau și de la Glareanus pînă în zilele noastre s-au dovedit extrem de rodnice pe tărîmul creației muzicale. Cu atît mai mult astăzi, îmbogățirea cu alte mijloace de gîndire și implicit de compoziție noi, nu trebuie respinsă cu superstiție. Citățm : *„Avantajele folosirii unor astfel de mijloace aparținînd unor domenii generale și de mare rigurozitate ale gîndirii moderne (de pildă „logica simbolică") sînt : primul, — compozitorul este ferit de incoerență și arbitrar, iar cel de al doilea constă în faptul că, punînd în slujba viziunii artistice și sensibilității sale un instrument de lucru riguros — deci pe care se poate sprijini cu încredere — și în același timp stimulator într-un înalt grad al inventivității sale, compozitorul va putea înainta în lărgirea sferei expresive a creației sale cu mai mult curaj și siguranță.*

„Cîntec apelor țării" — a spus compozitorul Gheorghe Costinescu, în cadrul prezentării poemului său vocal-simfonic, pe care a însoțit-o de numeroase exemplificări la pian — este o lucrare cu caracter în general liric-descriptiv. Am încercat să realizez imaginea muzicală a unui cortegiu al apelor, evocînd totodată imaginile meleagurilor pe care le străbat, și oamenii de pe aceste meleaguri. Chemate de departe în mijlocul auditorilor, apele se retrag apoi, dizolvîndu-și treptat imaginea, — cel puțin aceasta mi-a fost intenția.

Schema de construcție e apropiată de aceea a rondo-ului, în cadrul căruia se intercalează o formă dezvoltătoare naraționalâ, anume în interludiul orchestral.

După ce a dat citire versurilor, compozitorul a expus organizarea structurală a lucrării.

Lucrarea lui Gheorghe Costinescu — așa cum a reieșit din discuțiile purtate — a impresionat prin : puterea de evocare a frumuseții și măreția peisajului însorit al țării noastre ; vitalitatea și prospețimea cu care compozitorul a redat poezia naturii și a oamenilor ; prezența unor idei și sentimente nobile, generoase ; o bună înțelegere, creatoare, a sensului tradiției, prin folosirea elementelor de muzică populară într-un limbaj evoluat, capabil de expresie nouă (Doru Popovici). Marele suflu liric al lucrării, legătura pozitivă, firească și creatoare, cu muzica enes-

cană, mai ales cu opera Oedip, au fost relevate în cuvinte calde de către muzicologul Vasile Tomescu.

„Lucrarea lui Gheorghe Costinescu — a spus Pascal Bentoiu — *a fost pentru mine o sărbătoare. Compozitorul are un simț al muzicii, al modulației pe suprafețe mari și mici și le structurează într-o manieră pe care o prețuiesc mult.*

De aprecieri asemănătoare s-a bucurat lucrarea, din partea lui Aurel Popa și Leib Nachmann.

S-au relevat și unele imperfecțiuni. Astfel Pascal Bentoiu a semnalat unele deficiențe în ce privește orchestrația și lungimea construcției, arătînd că prima pagină, bunăoară, cu procedeul glissando, iese oarecum din stil ; că în anumite zone ale partiturii țesătura e prea densă, iar că unele momente sînt prea insistent prelungite, *„ca un fel de anti-arcade"*. Cam în același sens, Doru Popovici și-a exprimat reticențe asupra *„caracterului baroc al orchestrației"* și asupra *abuzului de puncte culminante"*.

„Există o anumită diferență de viziune artistică între partea de început și mijlocul lucrării, care se dezvoltă mai mozaicat și acea codă de un mare suflu liric, uneori poate cu anumite lungimi. Sub aspectul țesăturii coral-orchestrale, există o anumită îngroșare, o anumită concesie, poate tocmai din dorința de limpezire a materialului" — a afirmat Vasile Tomescu.

„Cred că în această lucrare, mai ales înainte de a intra corul — a spus Leib Nachmann — *există o parte în care izbesc elementele tehnice, care întrerup fluidul din partea I-a. În codă, cromatismele foarte lungi, date vocilor bărbătești, sînt cam greoaie, poate sînt excesiv dublate"*.

Compozitorul Alfred Mendelsohn și-a prezentat succint concepția arhitectonică a Simfoniei sale a VIII-a, scrisă în 1963 : *„Se compune din trei părți, este un triptic în formă de sonată, cu o dezvoltare construită din două episoade, cu o repriză scurtată. Partea doua este un canon cu un intermezzo scurt și o revenire la canon. Partea a treia — un rondo — catren, cu o codă destul de importantă. Am utilizat o orchestră simfonică mică. În partea a doua am renunțat la unele grupe de instrumente. Tematic, se axează pe un cap de temă foarte scurt, în care importantă este treapta Re, care domină apoi întreaga temă"*.

Discuțiile au scos în evidență însușirile acestei simfonii, considerată ca o lucrare de seamă, fiind *„integrată în tematica unui conținut major, solid și organic construită și avînd un stil ce dovedește experiența componistică a lui Alfred Mendelsohn"* (Vasile Tomescu). Muzicologul a mai remarcat *„marea expresivitate a discursului polifonic și tensiunea orchestrală cu care a fost realizată dezvoltarea celor trei părți"*.

Pascal Bentoiu și-a exprimat admirația pentru linia ascendentă pe care se situează lucrarea, în evoluția compozitorului.

Audierea Simfoniei a VIII-a i-a prilejuit lui Doru Popovici o caracterizare generală a creației lui Alfred Mendelsohn : *„Compozitorul Alfred Mendelsohn se numără printre creatorii cei mai fecunzi din țara noastră. El a scris un foarte mare număr de lucrări, abordînd aproape toate genurile. Muzica sa se înscrie în orbita unui neoromantism robust, dinamic, mobilizator, avînd culori senine, optimiste. Ceea ce impresionează la o primă audiție este fermitatea cu care autorul stăpînește meșteșugul, atît sub aspectul armoniei, al polifoniei, cît și sub aspectul timbral, căci Alfred Mendelsohn este un maestru al orchestrației. Arta sa este echilibrată și niciodată supradimensionată, și din acest punct de vedere se deosebește categoric de unii reprezentanți ai neoromantismului german ca : Bruckner, Mahler, Richard Strauss, și mai apropiat de temperamentul artistic al lui Brahms de pildă. Limbajul muzical al compozitorului conține și elemente tehnice contemporane, specifice pentru prima jumătate a veacului nostru, cum sînt cromatismul în melos și în armonie, politonalitatea, polifonia neobarocă, atonalitatea fie liber concepută, fie prezentă sub aspectul serialismului. Astfel cred că trebuie să privim întreaga creație a lui Alfred Mendelsohn din care se relevă la loc de frunte și Simfonia a VIII-a, alături de alte compoziții ca Simfonia „Sub cerul de vară", oratoriul „1907", sextetul „Cîntare omului", cvartetele de coarde nr. 6 și nr. 7 și ultimele poeme pentru cor mixt.*

În continuare, vorbitorul a arătat, pe lîngă aceste calități, și limite : *„Credem că impuritatea stilistică sau uneori „mimetismul muzical" ar fi o consecință firească a cantității prea mari de lucrări scrise în dauna calității. Se întîmplă adesea să ascultăm mai multe lucrări de A. Mendelsohn, fără a desluși o legătură stilistică, o amprentă personală și de aceea opusurile sale, în general excelent realizate tehnic, pălesc în fața altor opusuri ale unor colegi de generație, mai stîngaci realizate, dar cu o sensibilitate personală mult mai pronunțată. În istoria muzicii, dispar operele de Meyerbeer, dăltuite cu migală, strălucitor colorate și rămîn paginile, adesea mai puțin închegate, scrise de Schubert, Schumann sau Berlioz, tocmai prin acel element de „inefabil" specific marilor opere de artă."*

Pe lîngă aceste rezerve formulate de Doru Popovici, mai reproducem un alt punct de vedere critic, expus de Pascal Bentoiu : *„Cred că în Simfonia a VIII-a există un oarecare eclectism nesudat : cînd un moment Sostakovici, cînd... Este o lucrare care trăiește, totuși lasă impresia că a fost scrisă prea ușor"*.

Compozitorul sovietic Serghei Balasanyan a declarat că toate cele trei lucrări audiate i-au suscitat un viu interes. Ascultînd lucrarea „Arcade" de Aurel Stroe, a putut constata că este un compozitor foarte înzestrat. Afirmînd că a sesizat clar intenția dorită de compozitor, totuși a declarat că ultima „arcadă" nu i s-a părut realizată.

Serghei Balasanyan a relevat apoi caracterul emoțional clocotitor și logica în tratarea materialului tematic din poemul lui Gheorghe Costinescu.

În ce privește Simfonia a VIII-a de A. Mendelsohn, și-a arătat prețuirea pentru *„remarcabila stăpînire a materialului sonor, condensarea în forme foarte sobre a unei mari idei, și simțul viu al vieții"*.

În încheiere, compozitorul Tudor Ciortea a mulțumit oaspetelui pentru participarea și aprecierile sale și a subliniat nivelul artistic deosebit precum și caracterul dinamic — prin discuțiile purtate — al acestui cenaclu.

MUZICĂ DE CAMERĂ

Un alt cenaclu al Secției de muzică simfonică și de cameră a fost dedicat unor recente lucrări de muzică de cameră ale compozitorilor noștri. Cu acest prilej au fost audiate : *Sonata pentru vioară și pian* de Dumitru Bughici, *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah, *Trei Invențiuni* — Volume sonore pentru violoncel și pian de Alexandru Hrisanide și *Cvartetul pentru instrumente de coarde nr. 5* de Wilhelm Berger.

Au participat la discuții compozitorii Doru Popovici, Leib Nachman, Aurel Popa, muzicologii Vasile Tomescu și Alfred Hoffman.

Prezentînd Sonata pentru vioară și pian (op. 25), Dumitru Bughici a arătat că ea a fost compusă între anii 1962—1963, după Simfonietta a doua. Structurată în patru mișcări, (*I.* Sonată cu repriză concentrată, fără tema secundară, *II.* Scherzo scris în formă de lied tripartit, *III.* Passacaglie și *IV.* o parte recapitulativă în care apar temele din cele trei părți anterioare). Legate între ele prin *Attacca*, lucrarea face să se observe o anumită circulație a ideilor, specifică formelor ciclice. Are o expresie liric-dramatică.

Arătînd că Dumitru Bughici s-a afirmat în muzica românească printr-un mare număr de lucrări inspirate din realitățile vieții noastre din ultimele decenii, scriind alături de piese orchestrale de proporții ample, cîntece de masă concepute într-un stil direct, melodios, în general diatonic, cu o viziune armonică clară, colorate în nuanțe senine și plăcute auzului, compozitorul Doru Popovici, amintind și de unele influențe prezente în creațiile mai vechi ale compozitorului (Ceaicovski, Glazunov) a arătat cu privire la Sonata pentru vioară : *Compozitorul părăsește vechea sa linie, academică, și tinde spre un drum nou cu mijloace de expresie mai evoluate, ce determină conturarea unui conținut mult mai expresiv. Politonalitatea, elementele de polifonie prezente din ce în ce mai des și o melodică pregnantă, fac ca muzica sa să ne apară ca un plus de personalitate. Lucrarea audiată reprezintă un serios pas înainte al autorului.*

Înobilarea limbajului, folosirea unui folclor mai stilizat au fost remarcate de muzicologul Alfred Hoffman.

„După „Coloana fără sfîrșit" (terminată în 1962), am simțit nevoia să dezvolt ideile compoziționale ale acestei lucrări și să le aplic pe plan monodic la un singur instrument", a spus Tiberiu Olah în prezentarea făcută Sonatei pentru clarinet solo. *„Ideea de bază a lucrării este expusă în primele cinci tacte ale sonatei. Pe parcursul întregii mișcări este dezvoltată contradicția dintre melismă (= mișcare) și nota ținută (= statică), (melodie melismatică — melodie cantabilă). Dezvoltarea materialului se bazează pe o continuă metamorfoză a ideilor, în care o ideie muzicală nouă se naște din cea anterioară. Un asemenea procedeu — ce transformă continuu materialul, exclude anumite principii statornicite în muzică, cum ar fi de exemplu repriza. În schimb, este păstrat și dezvoltat procedeul beethovenian (sus amintit) în care materialul muzical se autodezvoltă, se autodinamizează, arătîndu-și (aproape) toate posibilitățile sale latente, procedeu întîlnit la Beethoven în dezvoltări și în ultimele cvartete. În acest fel se ajunge la un principiu oarecum aparte : o fughettă care dă impresia unei polifonii pe un singur instrument. Forma în care este scrisă sonata aș numi-o formă dinamică, deschisă. Cred că nu este greu să descoperim anumite principii melismatice provenite din tehnica instrumentiștilor populari" a încheiat compozitorul.*

Viu apreciată, Sonata pentru clarinet solo de Olah a fost caracterizată ca fiind realizată la un nivel înalt și în stilul cel mai caracteristic al autorului ei ; ca o lucrare ce îmbogățește literatura instrumentului respectiv cu una dintre cele mai valoroase piese de acest gen. S-a arătat că ea se caracterizează printr-o concizie desăvîrșită a materialului, utilizarea cu ingeniozitate a registrelor, îmbinînd severitatea sunetului cu spontaneitatea inspirației (Vasile Tomescu) ; prin trecerile polifonice bine realizate (Leib Nachmann) și capacitatea compozitorului de a ști să-și încadreze exact în timp și spațiu ceea ce-și propune să exprime — în cadrul unui limbaj folosit *aparent* liber, dar care lasă să se întrevadă logica deosebită a organizării materialului (Alfred Hoffman) ; prin nivelul înalt al măiestriei ce face din ea o lucrare de talie internațională (Aurel Popa).

Vorbind mai pe larg, Doru Popovici a amintit unele trăsături caracteristice personalității lui Olah (lirismul, optimismul robust, tălmăcit la un înalt nivel artistic) arătînd puternica înrîurire a sculpturilor lui Brîncuși asupra compozitorului care a scris piesa orchestrală „Coloana fără sfîrșit" și madrigalul „Pasărea măiastră" — aceasta din urmă fiind o confesiune lirică, discretă, aproape enesciană, în care se revarsă cele mai aromate seve. Făcînd o paralelă cu „Arcade" de Aurel Stroe în a cărui imagine muzicală a diferitelor variante, ale „Păsării măiestre" se distinge o simplitate deosebit de expresivă și în același timp o accentuată consecvență și rigurozitate a întruchipării materialului sonor, Doru Popovici a arătat că în creația lui Tiberiu Olah dimpotrivă, *„asistăm la audiția unei muzici concepută liber, improvizatoric, apropiată de ritmul cîntecului doinit — parlando rubato —, redată însă cu ajutorul unei tehnici componistice bogate sub toate aspectele, mărturie a unei fantezii cu totul remarcabile"*. Referitor la Sonata pentru clarinet a arătat că — la fel ca în „Coloana fără sfîrșit" a aceluiași autor *„avem de-a face cu variații libere, ce tind spre imense culminații, cu un melos modal — reușită sinteză între modalismul Bartok, Enescu, Messiaen, un ritm cu totul asimetric, deosebit de variat, bogat în formule atrăgătoare, pregnante și o polifonie originală ce se desprinde din minunatul discurs muzical, aparent asemănător cu o monodie viu colorată.*

Timbrul clarinetului este bine pus în valoare și ne dovedește din nou luxurianta fantezie timbrală a compozitorului".

Prezentînd cele *Trei invențiuni pentru violoncel și pian*, Alexandru Hrisanide a arătat concis concepția ce stă la baza lucrării și unele principii ce au generat organizarea materiei sonore. El a arătat că de-

oarece piesele respective sînt *„din punctul de vedere al formei un concept clasic de linii mari"* le-a numit Invenţiuni. A mai precizat că ele sînt *Volume* sonore fiind generate de linii şi suprafeţe ce se interferează şi sînt tangente, dînd explicaţii de detaliu în legătură cu fiecare piesă.

Discuţiile au evidenţiat faptul că „Invenţiunile" de Hrisanide constituie în creaţia sa un moment de căutare ce îmbină unele mijloace de expresie tradiţionale cu altele noi.

Vasile Tomescu a apreciat claritatea expunerii teoretice a autorului, care a precedat audierea lucrării şi şi-a exprimat părerea că *„la baza „Invenţiunilor" stă multă luciditate, că lucrarea nu păcătuieşte prin substituirea raţionamentului fiorului artistic, adăugînd că ea reprezintă pentru compozitor un moment de căutare ce arată asimilarea conştientă a unor procedee componistice noi"*.

A mai făcut aprecieri Doru Popovici — care îl consideră pe compozitor, ca expresie, *„un romantic înzestrat cu o muzicalitate fină şi penetrantă cu un dezvoltat simţ al proporţiilor, remarcînd în lucrarea discutată bogatul colorit timbral şi armonic în special în discursul muzical al pianului, folosit ca „pian preparat" şi sonorităţile cu rezonanţă clasică ce se îmbină firesc cu altele ce le sugerează pe acelea ale instrumentelor de coarde sau percuţie."*

Alfred Hoffman a remarcat calitatea *de cameră* a muzicii şi faptul că lucrarea este mai închegată decît altele ale aceluiaşi autor datorită logicii, profunzimii, contrastelor dramatice, efectelor coloristice interesante şi intim legate de structura muzicală.

Folosirea eficientă a mijloacelor a fost remarcată şi de Aurel Popa.

Au fost formulate unele obiecţii critice. Astfel, Doru Popovici, referindu-se la lucrare în ansamblul ei, a arătat că ea ar fi dobîndit un spor de expresivitate prin accentuarea contrastelor dintre părţi. Alfred Hoffman, concretizînd, a arătat că, dacă prima piesă este organică şi pregnantă, celelalte două, prezintă deficienţe de tempo şi sînt uniforme ca expresie. Leib Nachmann a fost de părere că „Invenţiunile" reprezintă încercări, experienţe ale autorului, nefiind convins de rostul prezentării lor în cenaclu, acestea nereprezentînd o realizare artistică originală.

În prezentarea Cvartetului de coarde nr. 5, Wilhelm Berger a arătat că lucrarea aparţine tipului concertant şi că a scris-o în anul 1960.

„Am căutat să compun o muzică ce să reflecte acea dispoziţie specifică de cînt de ansamblu, bazată deopotrivă pe un spirit de întrecere între membrii ansamblului cît şi de omogenitate.

Urmărind individualizarea vocilor ca şi depistarea unor zone instrumental-tehnice, coloristice şi de expresie cvartetistică mai puţin obişnuite, am dorit să înscriu în interiorul unui arc o diversitate de stări emoţionale.

În linii mari, substanţa cvartetului este monotematică, temele celor patru mişcări constitutive — Fantasia; Fuga giocosa; Ballata; Passacaglia — fiind derivate din melosul primei părţi, introductive dar totuşi cu o funcţie expozitivă. Într-o interpretare mai liberă a formei, lucrarea reprezintă în ansamblul ei articulaţia unei forme de sonată în care repriza şi concluzia se instituie în passacaglia finală.

Totodată, cvartetul nr. 5 reprezintă prima lucrare în care am utilizat un limbaj modal de tipul celui expus în studiul meu „Moduri şi proporţii". Dorind să încerc virtualităţile şi rezistenţa unui astfel de material am recurs la o scriitură polifonică, la procedee cît şi la forme contrapunctice. Astfel am integrat printr-o tratare mai liberă formele contrapunctice în interiorul cvartetului de coarde, tendinţă ce o găsim frecvent în evoluţia cvartetului modern.

Nota dominantă a cvartetului este dată prin prezenţa expresiei epice, prin gradarea acesteia mai cu seamă în partea a treia, Ballata. Filonul epic străbate însă întreaga partitură şi unifică astfel conţinutul de idei al lucrării".

„După lucrările de început ale compozitorului — concepute în stilul romanticilor germani, a arătat Doru Popovici, *Wilhelm Berger, influenţat de şcoala românească de compoziţie, de neobarocul german (Hindemith), de expresionismul occidental (Schönberg, Berg, Webern), şi-a găsit în cele din urmă un stil propriu, melodic prin excelenţă, în care un melos pregnant se îmbină cu modalismul larg cromatic, îmbrăcat într-un bogat veşmînt polifonic — adesea de natură neobarocă."*

Doru Popovici a arătat că Cvartetul nr. 5, Sonata pentru vioară solo, Simfonia a II-a de W. Berger sînt lucrări ce se disting printr-un conţinut de o mare forţă expresivă. Ele reflectă un zbucium sufletesc puternic, bucuriile vieţii şi durerile ei, într-un limbaj muzical echilibrat şi sugestiv, departe de „tristul neant" al existenţialiştilor sau de romantismul disperat al unor expresionişti contemporani occidentali. Cu privire la unele creaţii ale lui Wilhelm Berger a arătat că spre deosebire de aspectul timbral cu multe elemente ale noului, ritmica sa este legată de o lume clasică constituind încă punctul nevralgic al autorului.

Aprecieri pozitive cu privire la calitatea muzicii, tratarea formaţiei, au fost făcute şi de ceilalţi vorbitori.

UN DECENIU DE LA ÎNCETAREA DIN VIAȚĂ

A LUI GEORGE ENESCU

Trăsături stilistice în evoluția creatoare a lui George Enescu

de ROMEO GHIRCOIAȘIU

Bogata literatură care în ultimul deceniu a aprofundat moștenirea enesciană cuprinde un mare număr de contribuții la cunoașterea artei marelui compozitor, a gîndirii sale estetice, a personalității sale de artist și cetățean. Relațiile operei enesciene cu arta precursorilor sau cu folclorul, cu muzica secolului nostru, sau raportul dintre arta sa și propria personalitate pe care o oglindește au fost pe rînd studiate ca probleme de bază ale acestei cunoașteri.

Ne propunem în cele ce urmează să studiem cîteva probleme din punctul de vedere al stilului ce caracterizează opera enesciană și mai cu seamă din cel al *elementelor motivice* în limbajul muzical al ilustrului compozitor.

Analiza motivică a stilului enescian, dezvoltarea limbajului său muzical ca îmbogățire a elementelor motivice și ca treptată adîncire a expresivității acestora, iată ce conduce firul acestor considerații.

Limbajul muzical al unei epoci, al unui compozitor, al unei opere este un total de elemente de stil și gîndire muzicală, cu ideile, afectele, trăirile, conținutul de viață pe care le exprimă. Arta cultă ca și cea populară din orice epocă se exprimă prin intermediul unui limbaj muzical a cărui geneză și evoluție este rezultatul unui proces artistic complex, social-istoric. În cadrul acestui proces de dezvoltare, elementele limbajului muzical dobîndesc o valoare expresivă, semantică, un înțeles care asemenea cuvintelor din graiul vorbit, le asigură forța de circulație în societate.

Un compozitor apărut în istorie preia acest limbaj de artă cultă sau populară și printr-o treptată selecționare, adoptă ceea ce corespunde gîndirii sale, personalității sale (ideologic-estetic și temperamental) ca și conținutului ce vrea să-l exprime. Selecționarea, adoptarea de către compozitor a elementelor de limbaj muzical este un început de proces creator, care continuat, va duce — pe măsura capacității sale creatoare — la făurirea unor noi mijloace, la îmbogățirea cu noi valori a celor vechi.

Pare evident ca, după lucrările sale de școală, primele opere ce poartă număr de opus, să continue ceea ce era mai avansat în arta precursorilor pe planul limbajului muzical național și universal. Căci deși simfoniile de școală ale lui George Enescu par superioare ca forță expresivă, lucrării de același gen a lui G. Stephănescu bunăoară, el nu le consideră nici emanația unei personalități originale și nici demne de o școală ce se vrea națională la un nivel universal. De aceea, opus 1, „Poema română" reia un gen al precursorilor care se afla la un stadiu mai avansat, purtînd amprenta unei particularități naționale. Sînt genurile simfonizării melosului popular: uvertura națională (ce se bucura la noi de o tradiție de peste cinci decenii), dansul simfonic, suita sau mici poeme și fantezii care cu multă modestie și tot atît adevăr se intitulau uneori „Idylle". Alături de acestea, rapsodia în genul pianistic apăruse de asemenea cu reale valori precursoare.

Conținutul acestui opus 1 avea totodată o bogată tradiție: scene din viața satului. Limbajul este cel al melosului popular simfonizat, întemeiat fie pe citat folcloric, fie pe intonații în spirit popular create de compozitor. Poema română este prima lucrare în

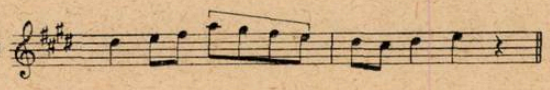
care cunoaștem limbajul enescian prin particularitățile motivice ale acestuia.

Prin simplitatea facturii, Enescu realizează o imagine unitară, care ține atît de gîndirea clasică — în sens larg al cuvîntului — cît și de cea folclorică. Ca stil melodic domină diatonismul uneori de substrat pentatonic, de caracter tetracordal, dar nu lipsesc nici cromatismele specifice fie facturii acustice a melosului popular românesc, fie unor moduri sud-est europene.

Astfel tipurile frecvente sînt prezentate în structura melodică a Poemei :

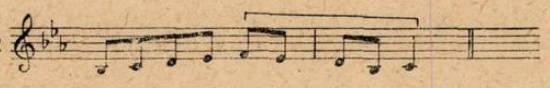
ionicul

Ex. 1



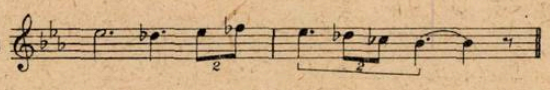
doricul

Ex. 2



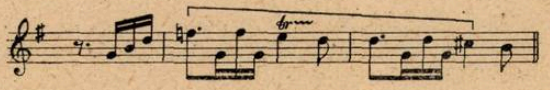
frigicul

Ex. 3



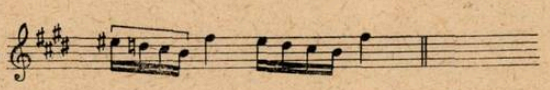
tetracordul diminuat specific gamei acustice I :

Ex. 4



tetracordul cromatic încadrat într-o cvartă mărită :

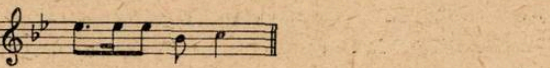
Ex. 5



Substratul pentatonic domină în prima temă de dans a finalului prin relația : major — relativa minoră, specifică pentatoniei întregului teritoriu lingvistic românesc.

În fine, un tip de pentatonism tricordal este regăsit în ultimele două părți din Poemă, această formulă avînd valoarea unui motiv conducător, căci Bătuta din final nu este decît reluarea motivului caracteristic al cîntecului cocoșilor sau cel puțin al materialului sonor al acestuia :

Ex. 6



Ex. 7

Enescu adoptă această ultimă formulă datorită valențelor sale expresive deosebite. Bicordul inițial (si bemol - do) îi asigură o structură autentică și în același timp o reală pregnanță ritmică — dînd caracter rustic, arhaic dansului respectiv. Aceste trăsături nu-l împiedică însă de a realiza o pagină de contrapunct sever — un fugato în epizodul de tratare tematică — în care tema vine cu un „incipit" desprins parcă din arsenalul melodic al preclasicismului. Expresivitatea nu distruge unitatea programatică a conținutului : fugato-ul pare a exprima însuflețirea crescîndă și avîntul învoburat al dansului țărănesc.

S-a arătat în muzicologia noastră că Poema română reprezintă o surprinzătoare afirmare a personalității lui Enescu [1]). Surprinzătoare prin puritatea expresiei, prin legătura organică la un înalt nivel clasic între formă și conținut, în fine prin faptul că această lucrare poartă virtual, latent, o serie de elemente care se vor dezvolta în gîndirea și limbajul enescian. Enescu nu-și va renega niciodată Poema, deși regreta să fie cunoscut numai prin aceasta. Materialul sonor și tonal brut, ce constituie baza unor motive latente, va reveni în noi și noi imagini de intonație ce vor defini limbajul lucrărilor sale următoare.

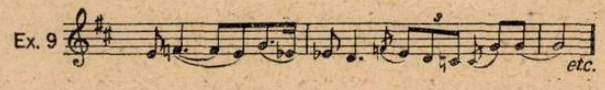
Este de reținut un prim moment de confluență consecventă și creatoare între limbajul universal și cel național, cult sau popular. Acesta din urmă, prin elementele autentice pe care le adoptă, părăsește ținuta post-romantică de inspirație folcloric-lăutărească a precursorilor, menținînd însă cuceririle acestora în expresivitatea de artă cultă bazată pe melosul popular.

Într-adevăr, de la acest prim opus afirmăm că Enescu adoptă din folclorul românesc ceea ce i se pare autentic ca structură și sferă afectivă. Recunoscînd lăutarilor meritul de a fi păstrătorii unor comori neprețuite ale artei populare, marele compozitor nu preia din muzica acestora decît elementele de reală autenticitate. În fine, chiar Enescu afirmă în „Amintiri" deosebirea fundamentală ce trebuie făcută între muzica populară românească și muzica țiganilor lăutari. [2]) Dacă Enescu n-ar fi cunoscut decît folclorul lăutăresc al orașului n-am putea înțelege selecția făcută în materialul melodic al Poemei române și sinteza acestuia cu limbajul universal. Cu atît mai mult cu cît, pornind pe drumul Poemei, viziunea sa creatoare se amplifică, cunoaște ramificații, adîncimi nebănuite și străluciri neașteptate în decursul unei dezvoltări ce cu greu ar putea fi redusă la inspirația lăutărească.

Cele două Rapsodii opus 11 reiau limbajul din Poemă în sensul simfonizării melodiei populare și al unei coordonări rapsodice. Diverse epoci istorice și genuri ale melosului popular românesc sînt reprezentate în aceste lucrări. Sînt prezente temele haiducești-antifeudale ca „Mugur-mugurel" (exemplul 8, Rapsodia I), sau doina de jale ca „Văleu lupul mă mînncă" (exemplul 9, Rapsodia II) citată pentru nostalgia pe care o degajă.

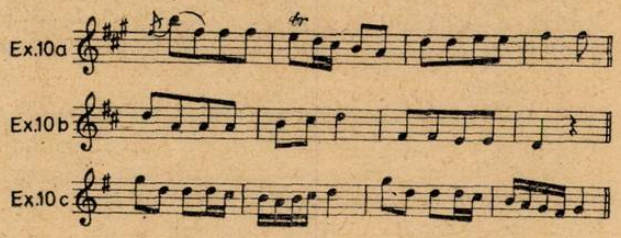
Ex. 8

Ex. 9

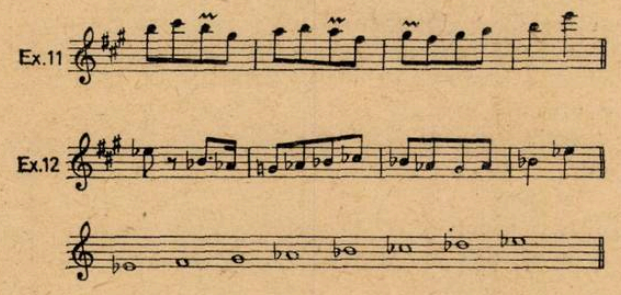


Majoritatea dansurilor au un caracter păstoresc care rezultă atît din denumirea cît și din motivica lor. Ciobănașul (ex. 10) din prima Rapsodie ca și un dans din cea de a doua (ex. 10 b) încep cu un motiv

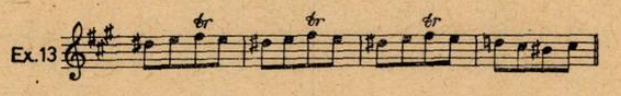
din a treia horă notată de Sulzer în secolul XVIII (ex. 10 c).



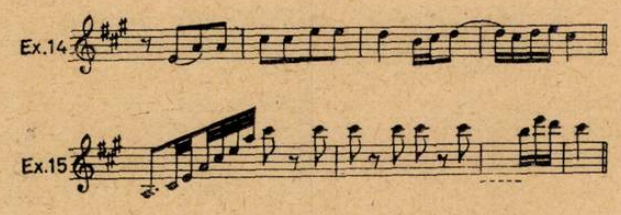
Întîlnim în prima Rapsodie, dansul Banu Mărăcine de veche circulație central-europeană legată de repertoriul haiducesc-călușăresc, prezent și în Codex Caioni ; înrudită cu acesta este și „Sîrba popilor", pe un mod major minorizat, analog gamei acustice II, disparentă azi în folclorul nostru, dar dominantă în limbajul enescian.



E reprezentat în Rapsodii tipul arhaic al formei arhitectonice deschise ce se repetă la infinit

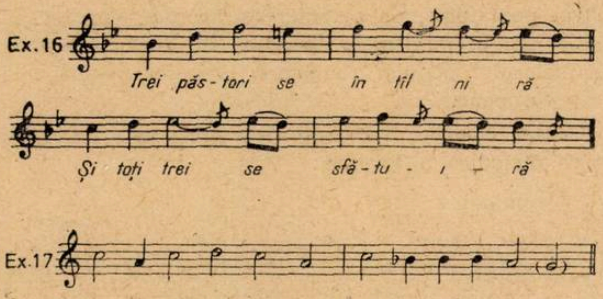


Acesta din urmă (fragment al „Ciocîrliei") are o cadență finală care îi accentuează caracterul deschis al formei. De o analogă cadență sînt prima temă a Rapsodiei I (ex. 14) „Am un leu și vreau să-l beau" ca și semicadența „Horei lui Dobrică", a doua temă a Rapsodiei I-a (ex. 15).



Această cadență la treapta a III-a de o valoare modală deși puțin frecventă în melosul nostru, permite o integrare în limbajul discursului sonor și dezvoltări permanente. Probabil acesta este motivul pentru care „Am un leu" și „Hora lui Dobrică" inițiază prima parte a Rapsodiei, iar fragmentul din „Ciocîrlia" cea de a II-a (cel de al doilea arc arhitectonic al lucrării).

Această particularitate cadențială din „Am un leu" ca și altele proprii acestei melodii, ca refrenul și motivul inițial acordic le reîntîlnim într-o variantă vocală : „Trei păstori se întîlniră" (Ex. 16) notată de Constantin Brăiloiu la un Vicleim din Tg. Jiu. Este o melodie veche, elemente ale ei (motivice și ritmice) le întîlnim încă în secolul XIV în repertoriul husit de Crăciun (ex. 17), iar mai tîrziu motivul și refrenul la treapta a III-a le regăsim în intonația unui cîntec slovac și polonez adoptat azi ca imn de stat al R. P. Polone [3])



Toate acestea precum și caracterul modal al majorității temelor din Rapsodii, reprezentat prin pentacord amplificat inferior cu cvarta burdonică, — tratînd același caracter arhaic păstoresc, — pledează pentru teza că lăutarii sînt mai curînd intermediarii unui repertoriu sătesc de origină feudală prezent în inspirația lui George Enescu. Acest rol intermediar l-a jucat pentru rapsodii culegerea lui Gheorghe Dinicu [4])

Dacă, în opus 1 și 11 folclorismul se îngemănează cu factura clasică a limbajului, în lucrările ce se succed intermediar în spațiul dintre aceste opere forma națională pare a se retrage pe poziții mai ascunse am spune, pentru ca expresia să cîștige în adîncime. Căci față de scenele rustice ale Poemei, întruchipate la un mod clasic al echilibrului dintre lumea interioară a artistului și imaginile de peisaj ale lumii exterioare, lucrările următoare se orientează treptat înspre perspectivele psihice ale conținutului.

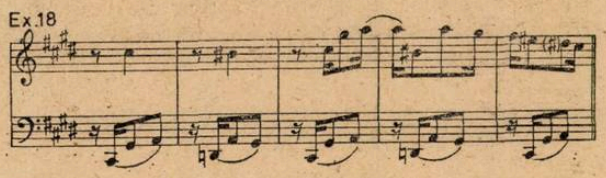
Stilistic, Enescu se apropie pentru cîteva momente de limbajul universal, legăturile cu melosul popular părînd, fie ascunse, fie întîmplătoare. El luptă pentru maturizarea sa, pentru identificarea propriei sale gîndiri muzicale. Desfășurarea acestei lupte nu a fost lipsită de meandre, de cotituri, de neașteptate salturi. Neașteptate căci fenomenele creșterii se mențineau în adîncurile personalității sale creatoare.

Iată Sonata opus 2 pentru vioară și pian, care prin părțile ei extreme se impune ca o lucrare de tinerețe cu ecouri directe din limbajul lui Schumann sau Brahms, sau din melodica rectilină a clasicismului. În schimb, partea secundă a acestei lucrări pare a purta amprenta nemijlocită a tinerei personalități în devenire. Motivica unor momente pledează pentru acest adevăr.

Două fragmente din tema I aduc în ostinato primele elemente caracteristice ale acesteia. În continuare pe acest acompaniament ostinat, tema propriu-zisă își desfășoară intonația sa completînd imaginile aduse inițial. Servind un conținut eminamente confesiv, liric, ușor umbrit, stilul și motivele adoptă elemente deosebit de caracteristice pentru gîndirea enesciană în plină evoluție. Motivic, domină în această intonație secunda minoră, cvinta perfectă, cvarta mărită, tetracordul ionic și cel diminuat.

Secunda minoră este adusă în trei aspecte : sol diez — la, do diez — re becar și do diez — si diez.

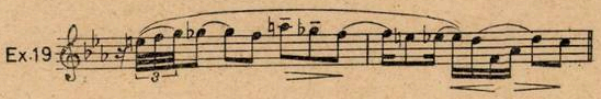
Ex.18



Aceste trei semitonuri ne introduc în atmosfera de afectivitate, de sensibilitate a întregii mișcări. Considerăm că aci Enescu adoptă pentru prima oară expresivitatea proprie acestui interval melodic și totodată inițiază paginile de sinceră confesiune și autentic lirism ce-l vor caracteriza, de acum, întotdeauna. Secunda minoră ni se pare, într-adevăr, că se situează printre primele intervale chemate să exprime finețea analizei sufletești, unduirile cele mai subtile ale stărilor afective. Sfera lirică a gîndirii enesciene va apela adesea la acest interval în momentele de maximă expresivitate.

Astfel, într-o temă din a doua parte a Simfoniei a II-a opus 17 bazată pe semitonuri și purtînd indicația „piangendo" (plîngînd), motivica adoptă expresia unor suspine.

Ex.19

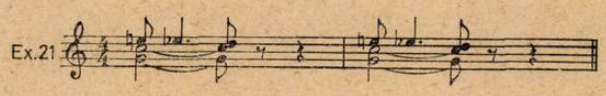


De asemenea, semitonul apare în aceeași semnificație a unui reținut lamento într-un pasaj din Simfonia de cameră,

Ex.20

sau ca geamăt al poporului în acel moment din Oedip în care se descoperă cumplita fărădelege :

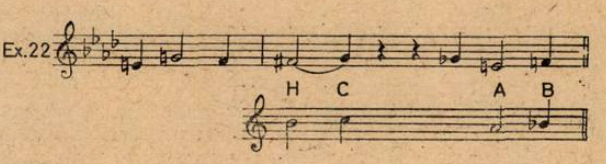
Ex.21



De altfel, în aceeași operă semitonul din prima măsură adus în registrul grav în mișcare lentă, ne introduce parcă în atmosfera afectivă a dramei ce se va desfășura.

Sînt doar cîteva imagini din limbajul enescian în care semitonul pare a fi individualizat ca entitate expresivă. Ca un caz particular am adăuga un motiv din Sonata pentru vioară opus 6, partea I-a, de o subtilă factură lirică unde sincopele aduc climatul unor suspine : Jocul semitonurilor realizează aci, poate întîmplător, monograma B-A-C-H, adusă inversat :

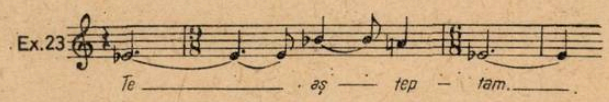
Ex.22



În alianță cu alte intervale, semitonul se va încadra cu propria lui valoare expresivă în motive pe care le putem urmări cu ușurință de-a lungul evoluției limbajului enescian. Semitonul apare îmbinat pe rînd cu terța mică sau cu cea majoră, cu cvarta perfectă sau în Sonata opus 2, ce constituie de altfel momentul inițial, cu cvarta mărită și cvinta perfectă.

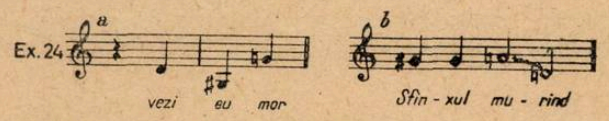
În mod special relația motivică : semiton — cvartă mărită și reîntoarcerea la cvinta perfectă din motivul părții a doua a Sonatei opus 2 o vom mai întîlni în structura unuia din principalele leit-motive ale operei Oedip. Sînt cele patru note ce sugerează duelul verbal între Sfinx și Oedip derivat, după muzicologul Octavian Cosma, din motivul lui Oedip [5] :

Ex.23



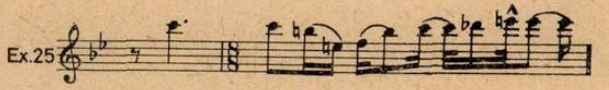
De o comprimată pondere expresivă, relația acestor intervale va reveni în „Moartea Sfinxului" în diverse variante și chiar în momentele în care textul exprimă direct această imagine.

Ex.24



Aceleași intervale de cvartă mărită — semiton în cadrul unei cvinte perfecte apar și în motivul Jocastei, în sensul evidentei înrudiri dintre motivele conducătoare ale operei :

Ex.25

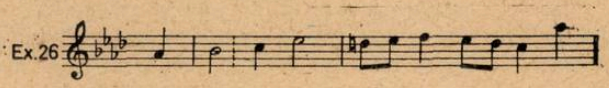


Valoarea constitutivă a intervalelor în paginile operei e dată și de faptul că ultimele trei note ale lui „Oedip" aduc acest motiv.

Desigur că pentru a ajunge de la modestul motiv ostinat al Sonatei opus 2 la tema lui Oedip, intervalele au trebuit să-și îmbogățească în decursul evoluției gîndirii enesciene forța lor expresivă.

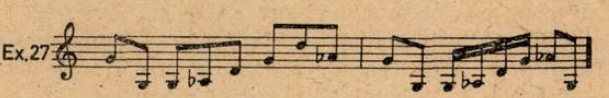
Considerînd că intervalul de cvartă mărită corespunde funcțiunii și etosului tetracordului lidic îl vom întîlni abia sugerat în tema variațiunilor pentru două piane opus 5, în relația la bemol — re becar.

Ex.26



În imagine inversată, cvarta mărită e adusă ca o consecință a treptei frigice în Preludiul la unison, din Suita opus 9 astfel încît în locul relației I—IV (diez) — V din tema lui Oedip avem aci relația I—II (bemol) — V.

Ex.27



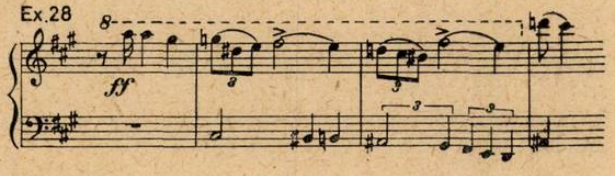
Semnificația acestor aspecte ale cvartei mărite deși secundară, este de a aduce o accentuare a tensiunii, dar în același timp o treptată identificare a motivului cu melosul popular, aproape disparent în Sonata opus 2. În continuare, cvarta mărită apare în op. 11, a doua rapsodie (1906) (finalul acesteia) și op. 14,

Dixtuorul, unde a doua temă a părții secunde aduce tritonul pentatonicei hemitonice.

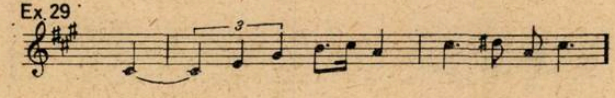
În procesul de adîncire a expresivității motivului, un moment major al acestei evoluții este Simfonia a II-a opus 17. Aci cvarta mărită adoptă o complexă funcționalitate avînd o valoare constructivă de mod (Gama acustică I). Considerăm că Enescu a acordat în această Simfonie cvartei mărite o valoare expresivă deosebită. Expresivitatea pe care o sugerează este rezultată din alăturarea a două intervale majore : tonul și terța mare evocînd, ca și cvinta, ethosul unei valori viguroase, stenice, într-o temă din partea I-a, care aduce întotdeauna deosebit elan desfășurării.

Or, caracterul lidic al cvartei mărite este cel mai major dintre toate tipurile de tetracord, avînd toate intervalele mari iar cvarta mărită. De ce apelează oare Enescu la triton-ul lidic, în tematica sa ? Desigur pentru a da o factură viguroasă voluntară unora din momentele lucrării. Intervalul apare chiar sub aspect individualizat ca triton coborîtor re-do-si bemol — la bemol.

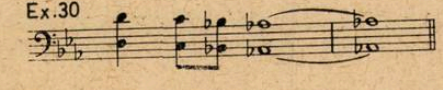
Ex.28



Ex.29



Ex.30



Că intervalul de cvartă mărită are un rol expresiv de bază în Simfonia a II-a o dovedește și faptul că Enescu o adoptă ca principiu tonal al planuri'or armonice. Primele două părți ale lucrării adoptă într-adevăr tonalități situate la o distanță de cvartă mărită deci la a 6-a cvintă din cercul cvintelor, partea I-a fiind în La major și a doua în mi bemol major enarmonic cu re diez major.

Ca atare Enescu a realizat tensiunea dramatică — de nelipsit într-o simfonie — printr-o motivică de o anumită expresivitate melodică și printr-un plan armonic ce apelează la semnificația acelorași intervale.

Enescu rea'iza prin această simfonie un progres față de prima lucrare de acest gen, Simfonia opus 13. Acolo vigoarea eroică, pregnanța dramatică, era dată de caracterul unghiular al primei teme și de expresivitatea intervalelor ce o alcătuiau : octavă, cvartă, cvintă. Pe planul construcției tonale Enescu a realizat contrastul armonic al acestei prime Simfonii la o terță mare, între primele două părți : Prima parte fiind în mi bemol cea de a doua în Si major deci la o distanță de 4 cvinte din cercul cvintelor.

În timp ce acest din urmă contrast era adoptat încă de Beethoven în ciclurile sale, contrastul de cvartă mărită pare a fi o cucerire expresivă a folclorismului est-european modern.

Într-adevăr analizînd limbajul muzical al acestor școli constatăm că diatonismul pare să domine într-o perioadă ce cuprinde ultimii ani ai secolului XIX și primul deceniu al celui următor. Cromatismul latent la început, se va impune treptat în limbajul cult est-european, fiind sprijinit în dezvoltarea sa de către caracterul netemperat al gîndirii folclorice, de elementele acustice ale acestora sau de cele propriuzise cromatice, unele de origină locală, imanentă, altele de natură orientală.

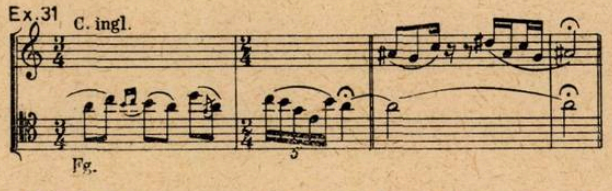
Deși elemente cromatice au apărut la Enescu încă în Poema română și chiar motive cromatice s-au impus în opus 2 sau de pildă motivul lui Oedip, în gîndirea enesciană din primul deceniu al secolului XX, diatonismul pare a se găsi în echilibru cu cromatismul pentru ca unul din punctele majore ale evoluției să fie Simfonia a II-a. Prin această lucrare Enescu cuprinde întregul cerc cromatic al cvintelor asigurînd integrarea în sistemul tonal și în motivică a unor intervale prin excelență cromatice.

Analizat din punct de vedere al rolului său constituit în limbajul muzical, cromatismul enescian prezintă două aspecte. Unul este cel al notelor cromatice de schimb care apărînd încă din prima perioadă creatoare îl menține pînă la ultimele lucrări așa după cum arată compozitoarea Miriam Marbé în analiza cvartetului opus 22 nr. 2. Un alt aspect considerăm că este cel al integrării cromatismului în sistem așa ca în cazul de față cvarta mărită, justificată ca triton pe treapta I-a a gamei acustice I sau, ca în alte cazuri, prin minorizarea majorului. Cromatismul acestuia din urmă este constitutiv de mod și nu numai ca notă de schimb. Este modul gamei acustice II constînd dintr-un major cu sexta și septima minoră.

Valoarea tonală a modurilor ce cuprind tritonul asigură un loc deosebit gîndirii enesciene în evoluția folclorismului est-european. Căci în jurul anului 1910 apar capodopere care marchează o cotitură a acestui curent. Sînt „Pasărea de foc" (1910) și „Sacre du printemps" (1910) de Strawinski ca și „Cetatea prințului Barbă Albastră" de Béla Bartók, Enescu scriind Dixtuorul în 1906 și Simfonia a II-a 1912—1914.

Dacă în „Pasărea de foc" cvarta mărită este frecventă în melodica lucrării, prin expresivitatea ei în momente de feerie și vrajă, multe la număr, în „Sacre" antiteza bazată pe triton e adusă heterofonic. Încă din primele măsuri, unei melopee primitive a fagotului îi răspunde cornul englez la o mare îndepărtare tonală la distanța de triton, de 6 cvinte. În toată lucrarea cvarta mărită este adusă heterofonic în conglomeratele acordice a'e dansurilor și în mod deosebit ea e prezentă pentru expresia de vrajă pe care o implica (încă pe atunci) în unele momente ca Dansul vrăjitorului sau cel al fetei alese.

Ex.31

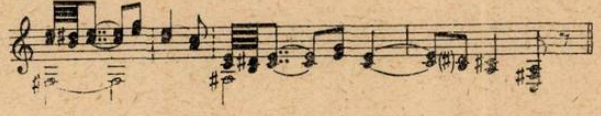


În schimb motivica din acest balet rămîne surprinzător de diatonică. Domină cu deosebire, formele tetracordale repetate la infinit. Bicordul și tetracor-

dul Bătutei din Poema română revin parcă schematizate la modul arhaic și excesiv ritmizate în capodopera lui Strawinski.

Cetatea Prințului Barbă Albastră de Béla Bartók manifestă de asemenea pentru prima oară în arta compozitorului maghiar, expresivitatea deosebită a cvartei și totodată antiteza tonală a distanței de 6 cvinte în momentele de mare tensiune. [7])

Ex.32



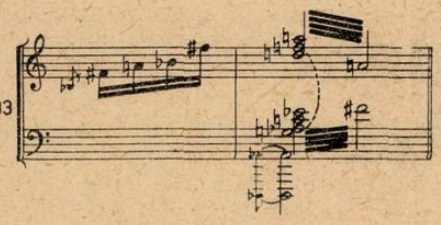
Apărînd în această operă, principiul cvartei mărite ca axă tonală va fi dezvoltat de către Bartók pînă la îndepărtate consecințe în lucrări ca „Muzica pentru coarde, percuție, celestă" sau „Sonata pentru două piane și percuție". În schimb arta lui Strawinski după „Sacre" manifestă un inevitabil impas. Diatonismul motivicei eterofonia uneori empirică a unor conglomerate acordice sau a polifoniilor naturale nu însemnau încă sistem tonal. Pentru a evita impasul gîndirii sale folclorice el adoptă după „Les noces" neoclasicismul și limbajul acestuia cutreerînd, nu fără genialitate cele mai neașteptate stiluri ale geografiei muzicale universale. Considerată din acest punct de vedere complex, cvarta mărită a fost încadrată într-un sistem tonal contemporan, care o consideră ca dominantă (fa diez) față de tonica do. [8])

Locul limbajului enescian începe astfel să se contureze pe plan universal, școlile naționale est-europene realizînd o creatoare sinteză între diatonism și cromatism. Se știe că muzica europeană din această vreme prezenta două tendințe opuse : un exclusiv cromatism pe de o parte și o exclusivă orientare diatonică bazată pe gîndirea modală sau clasică pe de alta. Școala franceză prin Debussy și Ravel apoi prin cei 6 pare a fi de partea diatonismului, după cum ne informa odinioară Paul Collaer. [9]) Deși acest din urmă grup a celor 6 nu a rămas întotdeauna fidel gîndirii diatonice. În aceeași epocă a anilor 20 Prokofiev lupta pentru muzica clape'or albe scriind cvartetul alb (1924) așa după cum Respighi scria pe atunci Concertul gregorian (1922) și Cvartetul doric de aceeași expresie coloristică. Folclorismul, maleabil, a știut să facă o creatoare sinteză între tendințe, bazat pe fenomene de structură proprie melosului popular. Prin aceasta a fost handicapată și frînată însăși dezvoltarea cromatismului dodecafonic după cum observa Bartók în anii 30. [10])

Simfonia a II-a în gîndirea lui Enescu este rezultatul unei lente dezvoltări a propriei sale gîndiri muzicale, dar odată maturizată ea va guverna creația sa la acest nivel superior.

Astfel în afară de motivul lui Oedip, cuprinzînd la o înaltă tensiune tritonul, valoarea expresivă a distanței de 6 cvinte este pusă în slujba unor momente de maxim tragism. Bitonalismul celor două acorduri a căror tonică este la distanță de triton, subliniază simbolic momentul crîncenei descoperiri: Aceea că însăși Oedip este asasinul :

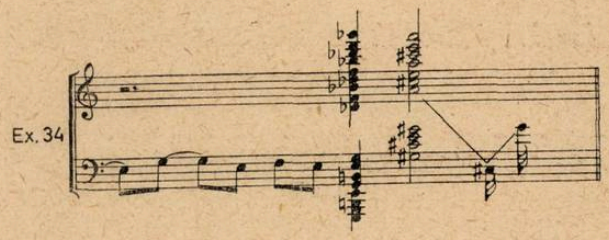
Ex.33



Analoage momente de adoptare a cvartei mărite sau a distanței de triton apar în lucrări ulterioare ca în Sonatele de pian opus 24 cea de vioară opus 25 sau cea de violoncel opus 26.

Dominată de un conținut din nou tragic, motivica enesciană apelează la aceleași valori expresive în „Vox Maris" unde într-un moment crucial două acorduri ale corzilor pe toată întinderea reamintesc armonic momentul descoperirii crimei lui Oedip. Ele se află la distanță axală a totalului cromatic, trasînd diametrul ce unește cele 6 cvinte după cum remarcă compozitorii W. Berger și G. Costinescu în analiza acestei lucrări. [11])

Ex.34



Dealtfel planul tonal în „Vox Maris" adoptă principiul din Simfonia a II-a: expoziție în sol repriză inițial în do diez.

Spunem că semitonul apare în motivica enesciană adeseori îmbinîndu-se cu a'te intervale. Alături de motivul realizat prin semiton și cvartă mărită o formulă persistentă în gîndirea muzicală a marelui compozitor este relația semiton-terță minoră respectiv secundă mărită. Ca și motivul studiat anterior și acesta este un motiv cromatic deoarece nu poate fi realizat decît cu ajutorul unei trepte cromatice. Nici majorul, nici minorul natural nu permit construirea acestui motiv. El este posibil în primul rînd cu ajutorul acelor trepte cromatice ce pătrund în diatonism realizînd confluența dintre cele două sisteme despre care vorbeam mai sus. Astfel acest motiv poate fi realizat numai prin treapta a IV-a urcată sau a VII-a coborîtă a gamei acustice I, sau prin treapta a VI-a coborîtă a acusticului II. Aceasta din urmă devine enarmonic sensibila relativei minore (la bemol în do major, sol diez în la minor).

Identificat în muzicologia noastră și urmărit ca motiv ce caracterizează limbajul enescian, relația semiton-secundă mărită e cunoscută după denumirea pe care i-a dat-o compozitorul Ștefan Niculescu : Celula X sau motivul X. [14])

Apărînd atît în aspectul său propriu-zis cît și în variante ce permutează (în inversări, recurențe etc.) elementele ei, celula X aduce o anumită expresivi-

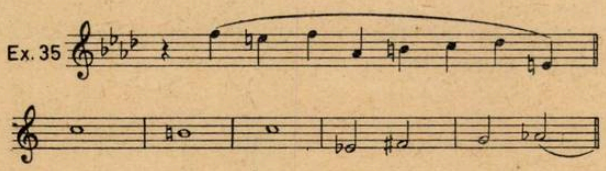
tate prin terța minoră pe care o cuprinde. Ca și semitonul, terța minoră (secunda mărită) are o expresie ce ține de sfera lirică de cea a introspecțiunii a unei subtile afectivități poate legată de sentimentele specifice ale melosului popular românesc, despre care vorbește George Enescu în „Amintiri". [15])

Amplu studiat de către compozitorul citat și de către alții ne mulțumim să relevăm cîteva aspecte ale evoluției și semnificației acestui motiv.

Momentul deosebit de important este acela al op. 6 deoarece cu acesta Enescu începe să se simtă el însuși, simte că merge pe propriul său drum spre o gîndire muzicală care-l reprezintă în mod autentic. [16])

În genere și în Sonata op. 6 domină diatonismul, „colorat" doar prin note de schimb cromatice care contribuie la îmbogățirea expresiv-lirică a liniei melodice. Motivul, în această Sonată, va fi realizat printr-un cromatism de natură modală. Este treapta a IV-a ridicată a minorului.

Ex. 35

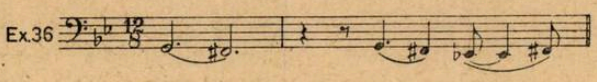


Trebuie să remarcăm, încadrată în complexa melodică enesciană de un caracter atît de personal, secunda mărită are aci o cu totul altă expresie, decît acea din modurile orientale, unde ea pare a accentua tînguirea fără sfîrșit a melodiei. Aici ea este un interval în plus, menit a întruchipa conținutul de sincer și un echilibrat lirism al lucrării.

Apărută astfel în primele opere enesciene această formulă motivică nu va mai dispare din limbajul compozitorului, impunîndu-se în momentele cele mai importante ale creației. Corul final al Simfoniei a III-a va aduce astfel acest motiv în cîteva aspecte descendente.

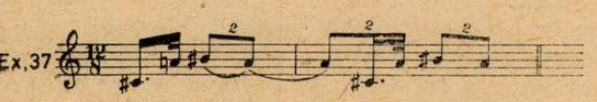
Ne vom mulțumi în continuare să o remarcăm în Oedip unde apare în primele 5 note ale preludiului fiind precedată de semitonul căruia de asemenea îi acordăm o certă valoare expresivă.

Ex.36



Dar anunțată în preludiu, formula va reveni cu alte valori de leit-motiv în desfășurarea întregii opere. Este leit-motivul paricidului, sumbru și sinistru prin intervalele sale, prima treaptă fiind adusă cu o octavă mai jos, ca și în finalul motivului Jocastei.

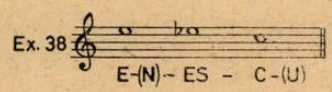
Ex.37



Într-o următoare capodoperă, în Sonata a III-a pentru vioară, primele trei note din fiecare parte, constituie acest motiv. Credem că în etapa de maturitate dominată de capodoperele ce se succed între op. 21—op. 26, nu mai poate fi vorba de o întîmplare ; cazul Sonatei a III-a de vioară pare concludent. Enescu și-a dat seama de valoarea expresivă deosebită a motivului care îl definea parcă în mod particular.

Mai mult decît atît. Se pare că motivul X ar putea fi considerat ca o monogramă muzicală a lui Enescu, ce-l indică în mod criptografic în propriile sale lucrări.

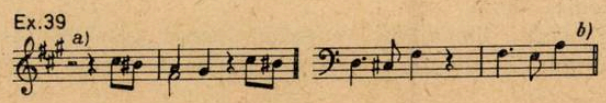
Ex. 38



Astfel credem că prezența acestui motiv nu este întîmplătoare în limbajul enescian. El și-a dat seama cu siguranță de valoarea expresivă a acestui motiv situat la confluența dintre diatonism și cromatism, între limbajul folcloric și limbajul universal. Realizat în propria sa gîndire muzicală Enescu i-a dat noi valori expresive, altele decît cele din folclorul brut, altele decît cele din arta precursorilor sau a contemporanilor săi.

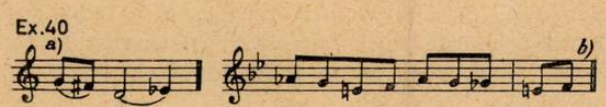
Căci motivul apăruse anterior la un mare maestru admirat de Enescu la Cezar Franck. Primele trei note ale variațiunilor simfonice pentru pian și orchestră ca și ale motivului conducător din Simfonia în Re a acestui compozitor, alcătuiesc motivul X. În arta marelui simfonist motivul aducea un vădit climat post-romantic.

Ex.39



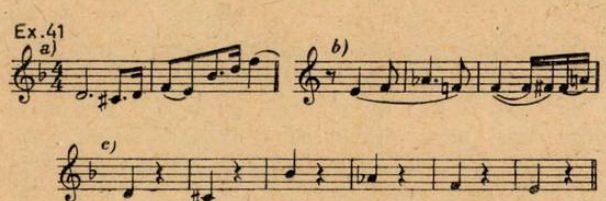
De o semnificație epizodică motivul e cuprins în partea I-a a cvartetului de Debussy și în partea a doua a celui de Ravel :

Ex.40



O nouă atmosferă va dobîndi același motiv, poate tot post-romantic, în primele lucrări ale acelora ce reprezintă cea de a doua școală vieneză. Iată pe rînd cvartetul opus 7 de Schönberg, Passacaglia opus 1 de Webern și Cvartetul opus 3 de Alban Berg, care aduc în stare pură sau în diverse permutări aceeași formulă motivică și încă în primele măsuri ceea ce îi conferă o certă valoare tematică.

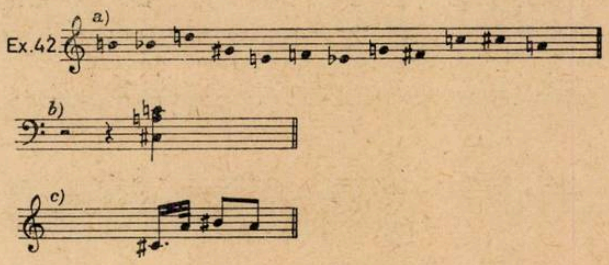
Ex.41



În limbajul lui Webern această formulă se va menține de asemenea în Concertul opus 24 în seria căruia motivul se repetă de trei ori dînd individualitate acesteia (a) [17]. În partida pianului, moti-

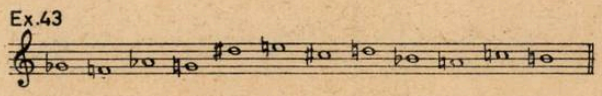
vul este adus sub formă de acord final alcătuit din elementele motivului paricidului din Oedip, în mod identic cu o octavă mai sus : (b).

Ex.42



În mod paralel, lucrarea opus 28 de Webern în care seria adoptă motivul B-A-C-H e adus de trei ori. Nu putem să nu apropiem acest moment de motivul în semitonuri al Sonatei de vioară opus 6 de Enescu care permuta aceleaşi intervale ale monogramei.

Ex.43



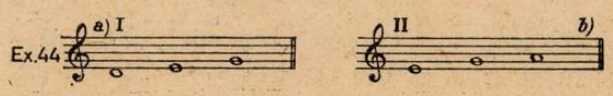
Este evident că de la postromantismul lui Cezar Franck sau al ultimilor romantici germani pînă la limbajul lui Webern este un drum epocal al muzicii moderne dar nu singurul. Căci din aceeaşi moştenire a unor Franck — Gabriel Fauré şi din cel modal al impresionismului ca şi din drumul autentic de veacuri al melosului popular se desprinde orientarea şcolilor naţionale, în care George Enescu se integrează printre primii. Acest din urmă drum nu numai că frînează evoluţia dodecafonismului dar pare a exercita o oarecare atracţie pentru compozitorii seriali. Aceasta pare a fi explicaţia culorii modale, am spune, folcloric medievale de sursă gregoriană sau bizantină din Simfonia psalmilor. Lamentaţiile lui Ieremia sau atmosfera vag-folcloric, spaniolă din Agôn de Strawinski. Şi dacă Strawinski nu face decît să se reîntoarcă de pe un nou plan la un limbaj ce l-a cultivat în tinereţe, un Dallapicola pare a se integra în cele mai bune tradiţii ale şcolii italiene prin atmosfera generală a artei sale, ce evocă, deşi îndepărtat, luminozitatea lui Scarlatti sau modalismul unor Respighi şi Casella.

Aşa încît drumul lui Enescu rămîne un drum consecvent care asigură noi perspective creatoare celor ce-l urmează în şcolile naţionale est-europene sau în arta mondială.

Gîndirea dlatonică a lui George Enescu ce apare încă în opus 1 va da şi ea motive semnificative limbajului său muzical.

Aceeaşi terţă minoră a motivului X va apărea uneori însoţită de secunda majoră, cu care realizează cele două tipuri ale pentatonismelor ca formule prepentatonice „incipit"-uri I şi II după cum le numeşte C. Brăiloiu. [18])

Ex.44

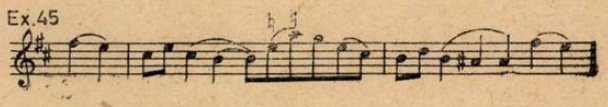


Substratul pentatonic al diatonismului enescian pare evident. Este elementul unei autenticităţi ce-i va asigura scrierea unor pagini de mare măiestrie şi va culmina în prima perioadă a creaţiei cu Preludiul la unison.

O particularitate a acestor motive de terţe minore este că intervalul e adus cu revenirea la nota iniţială, ca un balans, ca o pendulare accentuînd expresia intervalului melodic respectiv.

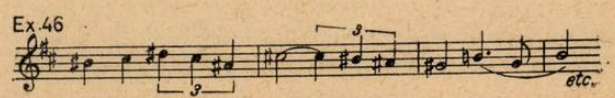
În acest sens, de revenire la nota iniţială, terţa minoră realizează un motiv individualizat în a treia temă a primei părţi din Octuorul opus 7. Semnificaţia motivului este indicată în partitură : expressif et douloureux — expresiv şi dureros. Timbrul violei care intonează tema subliniază culoarea şi conţinutul afectiv al acesteia.

Ex.45



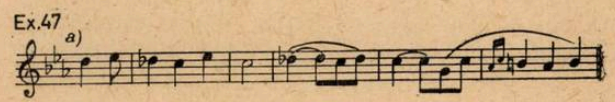
Momentul pe care-l reprezintă tema de mai sus a Octuorului pare a fi deosebit de important pentru evoluţia limbajului muzical al compozitorului. Intervalul de terţă adus în revenire apare din acest moment, ades în intonaţia sa. Îl întîlnim în a treia temă a Dixtuorului opus 14

Ex.46



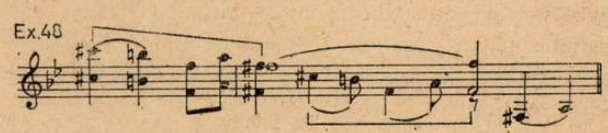
în motive ale Scherzoului din Simfonia a III-a (a, b)

Ex.47



Motivul din octuor va pătrunde în fine în fluviul melodic ce străbate opera Oedip. Aci relaţia secundă mare — terţă minoră în pendulare e adusă dizjunctiv, separate printr-un ton, deosebire care n-o îndepărtează însă de tema Octuorului. Ea pare a o continua în aceeaşi valoare care o caracteriza acolo : expresiv şi dureros. Poate, căderea la cvartă pe tonică aduce temei din Oedip un plus de hotărîre care lipsea imaginii iniţiale care se impune ca necesară pentru a exprima ideea „victoriei asupra destinului".

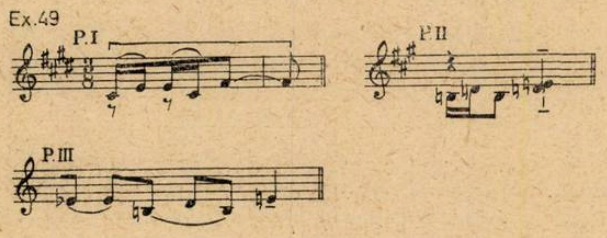
Ex.48



În Sonata I-a pentru pian terţa minoră este de asemenea prezentă prin aceeaşi imagine a revenirii asupra notei iniţiale, pentru ca în Simfonia de ca-

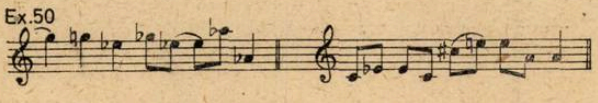
meră răsturnarea motivului din Octuor, să obțină valoarea unei idei generatoare deși ascunsă în țesătura polifonică a operei.

Ex.49



În mod analog ea va fi prezentă în Vox Maris evoluînd în cadrul aceloraşi pentatonisme şi cu aceeaşi pondere expresivă pe care autorul o modelase în Octuor şi o călise la flacăra lui Oedip.

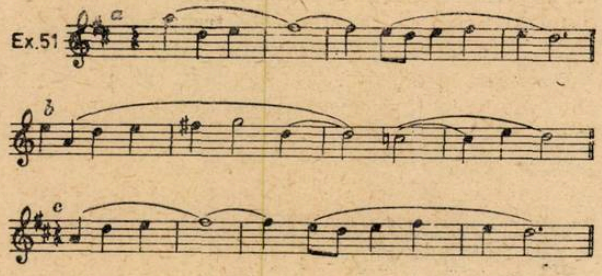
Ex.50



Al treilea pentatonism prezent ca motiv generator al sistemului conform teoriei lui C. Brăiloiu, este tricordul : do — re — mi, [19]) prezent şi în melodia populară şi nelipsită nici din gîndirea enesciană. Ea poate fi considerată ca bază a recitativului, cadru al recitării, care se rezumă în mersul său la aceste trei note. Ele sînt aduse chiar de la început în evoluție ascendentă precedate uneori în cîntecul nostru popular de cvartă burdonică inferioară. Astfel, inițiată, coarda de recitare se va stabili pe al treilea element al tricordului nu fără incursiuni pe notele vecine pe care brodează melodismul versului cîntat. Multe balade populare românești, ca şi vechi cîntece rituale au la bază tricordia, care nu lipseşte nici din limbajul enescian unde ea şi-a pierdut valoarea expresivă a cîntecului doinit.

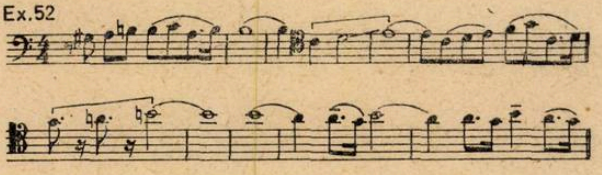
Aceasta domină într-adevăr Dixtuorul pentru suflători opus 14 ; deoarece anacruza inferioară a cvartei burdonice care precede tricordul l-ar fi apropiat pe compozitor pînă la vulgarizare de melos popular, Enescu a evitat-o mutînd cu o octavă mai sus nota anacruzei. Astfel motivul începe cu o cvintă descendentă în locul unei cvarte ascendente, procedeu care aproape că a schimbat ethosul motivului. Acesta dobîndeşte o neaşteptată culoare preclasică firească într-o lucrare ce se va desfăşura prin excelență polifonic. Totuşi factura recitativă subzistă şi ea îi dă o autenticitate a cărei sursă rămîne parcă ascunsă. Un singur moment al țesăturii polifonice menține imaginea folclorică a recitării, cu cvartă inițială inferioară, ceea ce ne îndreptățeşte să credem că aceasta a fost imaginea proprie a inspirației. Dar Enescu a transformat-o pentru a se feri de vulgarizare. Iată imaginea temei principale (a) ca şi un motiv al cornului care aduce cvarta inferioară (b). Astfel putem imagina şi tema principală cu aceeaşi notă inițială inferioară (c).

Ex.51



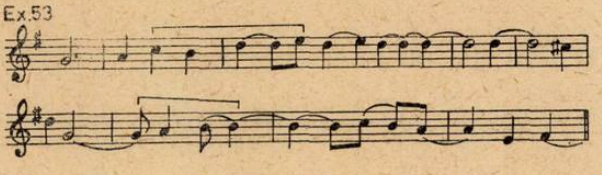
Recitativul tricordic va reveni de acum în alte momente ale limbajului enescian şi nu din cele mai puțin importante. Finalul „à la roumaine" din a II-a Sonată de violoncel opus 26 aduce în două rînduri acest recitativ îmbogățit chiar cu modulația la relativa minoră proprie melosului popular : [20])

Ex.52



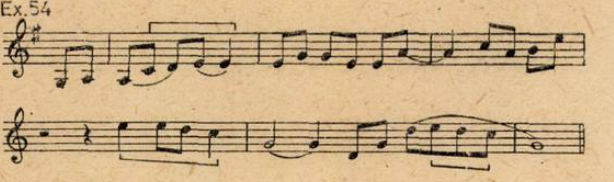
Aceeaşi celulă generatoare de recitativ (tricord) apare în Vox Maris chiar în primele măsuri începînd parcă firul doinit al povestirii. Aci coarda de recitare pare a fi cvinta superioară (a) pentru ca în a doua imagine motivică să se stabilească pentru un moment pe terța majoră (b).

Ex.53



A doua idee din tema I-a a lucrării cuprinde şi cvarta inferioară (c) pentru ca în repriză imaginea recitativului să se mențină în acelaşi cadru al terței majore cu cvarta anacruzei inferioare (d)

Ex.54



În cele de mai sus, aşa cum ne-am propus inițial, am urmărit cîteva aspecte ale limbajului enescian insistînd doar asupra cîtorva elemente motivice.

Acestea din urmă au o certă valoare expresivă. Dacă le-am izolat de celelalte elemente ale limbajului (armonice, polifonice, ritmice sau timbrale) am făcut-o pentru a le cerceta expresia proprie, identificînd-o uneori în stare pură. Metodologic a fost un procedeu necesar căci melodia este şi în gîn-

direa enesciană unul din elementele de bază. Dar alături de ea, armonia, polifonia, ritmul etc. există ca elemente de o bine definită expresivitate în limbajul enescian şi ca atare ele trebuiesc studiate în mod diferenţiat şi în contextul integral.

Dacă am căutat în cele de mai sus să identificăm motivica şi elementele de limbaj în arta contemporanilor sau succesorilor lui Enescu nu am făcut-o pentru a studia cu orice preţ influenţa şi raporturi de filiaţiune. Ci mai curînd fenomene de istorie a limbajului muzical. Această istorie este un fenomen adînc înrădăcinat în istoria omenirii.

Societatea prin publicul său ca şi prin artişti evoluează de-a lungul unor perioade în care putem constata transformări diverse ale limbajului, stilului şi gîndirii muzicale. Marii creatori se situează în fruntea mersului înainte dar, departe de a fi izolaţi, ei sînt condiţionaţi de fenomene muzicale de ordin social. Acestea fac ca limbajul lor să cuprindă uneori elemente comune.

Enescu, Stravinski, Prokofiev, Schönberg, Bartók sau Webern exprimă un stadiu al evoluţiei, ei duc înainte arta sonoră dar sînt condiţionaţi de multiplii factori sociali, culturali, acustici etc. ai epocii. În momentul apariţiei lor ei preiau limbajul de o valoare socială generalizată, în care elementele comune nu sînt întîmplătoare tot aşa după cum nici drumul pe care merg în dezvoltarea limbajului nu este întîmplător.

Desigur nu excludem influenţe şi filiaţiuni între artişti, căci acesta este un fenomen condiţionat şi de forţa lor creatoare proprie. Există însă epoci în care influenţe sînt multiple şi complexe, dar şi alte epoci cînd nu sînt esenţiale predominînd relaţiile fiecărui creator cu marile curente care le reprezintă.

Cuprinderea întregii opere enesciene ne-a permis două consideraţii conclusive pe care le adoptăm de pe acuma deşi cercetările sînt departe de a fi încheiate.

În primul rînd este unitatea operei enesciene concretizată prin linii evolutive ce o urmăresc în dezvoltarea sa de la opus 1 pînă la operele postume. Importanţa liniilor este diversă după calitatea, ponderea şi extinderea lor, dar totalul acestor linii realizează unitatea impresionantă a creaţiei enesciene.

În al doilea rînd această unitate nu exclude date succesive ale creşterii, ale dezvoltării artei ilustrului compozitor, pe parcursul unor perioade pe care le putem delimita ca atare. Ele exprimă progresul permanent al artei enesciene ca şi integrarea nemijlocită a personalităţii sale în poziţiile înaintate ale contemporaneităţii, care în artă, în gîndire, în viaţa socială a oamenilor exprimă mersul neclintit înainte. Înspre acest *înainte* făurit prin năzuinţa spre mai bine, mereu spre mai bine ne orientează în munca noastră pilda nepieritoare a artei şi personalităţii ilustrului muzician.

1. A. Raţiu : „Primele sonate de vioară de G. Enescu", Muzica 3/957.
2. B. Gavoty : „Les Souvenirs de G. Enesco", Paris 1955, p. 39
3. Z. Nejedly : „Dejini husitskeho spevu", Praha, 1954, vol. III. p. 168.
4. M. Chiriac : „Rapsodiile române de G. Enescu", Muzica, nr. 7/1958.
5. O. L. Cosma : „Moştenirea enesciană" ; Asupra unui leit-motiv din Oedip, Muzica nr. 3/1964.
6. M. Marbe : „Cvartetul de coarde nr. 2 de G. Enescu", Muzica, nr. 8/961.
7. Lendvai Ernö : „Bartók dramaturgiiaja", Budapest, 1964, p. 65, şi urm.
8. H. Pfrogner : „Zum Tonalitätsbegriff unserer zeit", Musica, Kassel, 4/1962, nota nr. 3.
9. „Von neuer Musik", op. col. Köln, 1925, Paul Collaer : „Die junge Musik in Franfreich", p. 168.
10. „Bartok, sa vie et son oeuvre" op. col., Budapest, 1956, p. 29.
11. W. Berger şi Gh. Costinescu „Poemul Vox Maris", Muzica, nr. 9/1964 şi G. Bălan : „George Enescu, Mesajul, estetica", Bucureşti, 1962, p. 233.
12. H. Pfrogner : „Hat Diatonik Zukunft", Musica, Kassel, 4/1963.
13. Poslušnicu : „Istoria muzicii la români", Bucureşti, 1928, 249 şi J. Kresanek : „Slovenska ludova piesen so stanoviska budobneho", Bratislava, 1951, p. 172.
14. Şt. Niculescu : „Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu, Studii şi cercetări de istoria artei", Bucureşti 2/1961, p. 417.
15. B. Gavoty, op. cit., p. 40.
16. ibid, p. 83.
17. P. Boulez : „Penser la musique d'aujourd'hui", Mayence, 1963, 78.
18. C. Brăiloiu : „Sur une melodie russe" în „La Musique russe", Paris, 1953, p. 352 şi urm. vezi şi R. Moissiu : „Elemente folclorice în „Oedip", Muzica, nr. 4/1964.
19. C. Brăiloiu, id. şi Romeo Ghircoiaşiu : Contribuţii la istoria muzicii româneşti, Bucureşti, 1963, p. 172 şi urm.
20. D. Bughici : „Sonata a II-a pentru violoncel şi pian de G. Enescu, în Muzica, nr. 9/1964.

George Enescu

în viaţa muzicală mondială

de VIOREL COSMA

Cei zece ani care s-au scurs de la moartea lui George Enescu au marcat — pe plan artistic mondial — afirmarea continuă a creaţiei marelui nostru compozitor, numele său fiind tot mai statornic aşezat alături de marile figuri ale epocii contemporane ca Honneger, Stravinski, Prokofiev, Schönberg, Hindemith, Bartók. Opera *Oedip* începe să fie considerată împreună cu *Pelleas şi Melisanda, Ariadna şi Barbă albastră, Război şi pace, Wozzek, Castelul prinţului Barbă albastră,* printre culmile artistice ale teatrului liric din prima jumătate a veacului nostru. Muzica lui George Enescu pătrunde pînă în cele mai îndepărtate colţuri ale lumii, fiind larg apreciată. Se poate afirma, deci, fără teamă de a greşi sau exagera, că astăzi opera sa devine cunoscută pe mai toate continentele.

Franţa, Anglia şi S.U.A. fuseseră singurele ţări înainte de cel de-al doilea război mondial care se familiarizaseră mai intens cu numele compozitorului Enescu. Austria, Italia, Germania, U.R.S.S., Elveţia (şi lista formaţiilor străine ce ne-o oferă volumul bibliografic al Institutului de Istoria artei al Academiei R.P.R. confirmă aceasta *) sînt printre puţinele state în care pînă în anul 1955 s-au executat parţial lucrările de muzică de cameră, *Rapsodiile* şi *Suita I-a pentru orchestră.* Desigur, Enescu nu era un creator necunoscut în Ungaria, Olanda, Belgia, Bulgaria, Polonia, Cehoslovacia, Iugoslavia, Grecia.

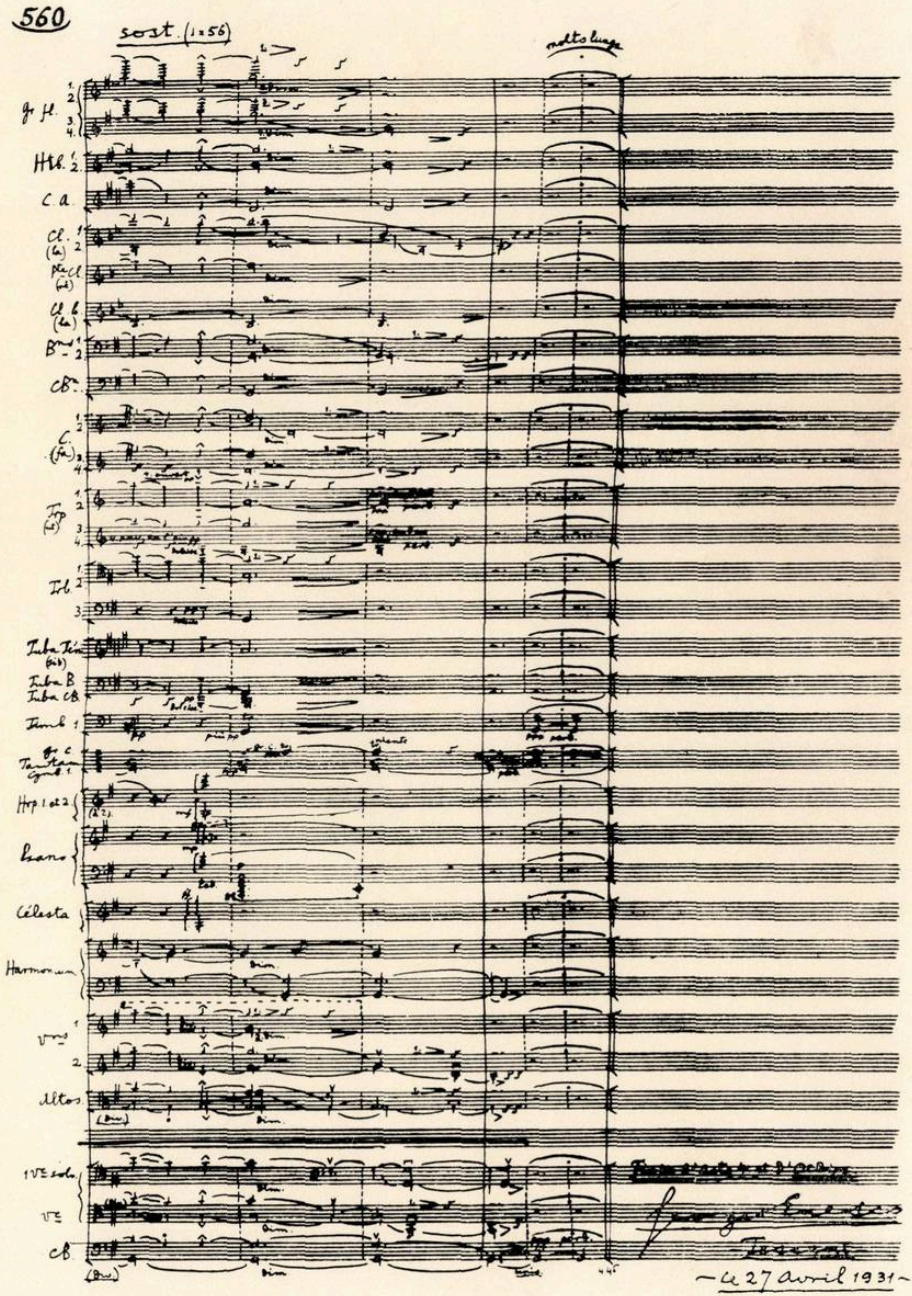
Astăzi însă, după un deceniu de la moarte, a cuprinde — chiar numai enumerativ — în cîteva pagini locurile unde a răsunat muzica autorului lui *Oedip,* devine un lucru imposibil. O cercetare întreprinsă recent cu prilejul unor hărţi cu caracter muzical necesare *Expoziţiei Enescu* deschisă în martie 1965 la Londra, ne-a arătat că mai uşor se pot marca în prezent colţurile lumii unde *nu* s-a cîntat muzica lui Enescu decît invers.

Remarcăm faptul îmbucurător că printre ţările unde recent au fost executate *Rapsodiile române, Simfonia I, Suitele I şi III pentru orchestră,* muzica de cameră (în mod special cu liedurile pe versuri de Clément Marot, *Octetul, Sonatele II şi III pentru vioară şi pian)* se numără Marocul, Noua Zeelandă, Indonezia, Africa de sud, Vietnamul, China, Japonia, Birmania, Australia, Chile, Brazilia, Uruguay, Argentina, Mexic, Cuba. Sînt ţări de care ne despart mii de kilometri distanţă, unde pătrund tot mai intens lucrările lui Enescu.

Este de asemenea interesant de observat că formaţii simfonice recent înfiinţate (Ankara, Delhi, Cairo, Teheran, Pekin) au înscris în repertoriul lor muzica lui Enescu. Şi nu numai *Rapsodiile,* ci *Simfonia I-a* de pildă, cu care şi-a inaugurat activitatea artistică, orchestra simfonică din Teheran.

Un fapt odinioară izolat, a devenit în ultimul deceniu obişnuit: dirijorii străini au înscris în repertoriul lor permanent piesele lui Enescu. Dacă am cita pe Charles Bruck, Carlo Felice Cillario, René Defossez, Anatole Fistoulari, Tauno Hannikainen, Jean Huré, Charles Münch, Tito Petralia, Jean Paul Kreder, Ghenadi Rojdestvenski, Karl Etti — am enumera numai pe acei şefi de orchestră ce i-am întîlnit mai des pe afişele de concert în compania lucrărilor enesciene, pe cei care au executat la un înalt nivel

*) Unele date ale acestei comunicări privind perioadele pînă în 1963 le-am extras din articolul *George Enescu în viaţa muzicală contemporană* de Fernanda Foni. În: *George Enescu,* Bucureşti, Editura muzicală, 1964, p. 85—128.



Coperta și ultima pagină a operei „Oedip" de George Enescu

George Enescu

OEDIPE

artistic lucrări mai puțin cunoscute ca *Simfonia I*, *Suita II pentru orchestră* și *Simfonia de cameră*.

În acțiunea de popularizare a moștenirii artistice a lui Enescu pe diferite meridiane ale globului merită semnalat un alt aspect nou, intervenit în ultimul deceniu : pătrunderea din ce în ce mai intensă în viața de concert a opusurilor din perioada ultimă de creație a maestrului. Fie că este vorba de interpreți români peste hotare, fie de muzicieni și de formații străine, constatăm că după moartea lui George Enescu, *Simfonia de cameră* de pildă s-a executat (după prima audiție din anul 1955 la Paris) în repetate rînduri sub bagheta lui Fernand Oubradous în Franța, apoi la Viena (1957) sub conducerea lui Karl Etti și la Strasbourg (1960) sub atenta interpretare a lui Charles Bruck. *Cvartetul de coarde op. 22 nr. 2*, compus cu patru ani înainte de moarte, s-a cîntat de către formația Lespine în 1958 la *École normale de musique* din Paris, în timp ce poemul simfonic *Vox maris* a stîrnit interesul auditorilor maghiari cu prilejul turneului orchestrei simfonice a Radiotelevizîunii române la Budapesta în toamna anului 1964. „La noi în Ungaria, nu sînt cunoscute operele lui Enescu scrise în ultima parte a vieții sale și de aceea orice prilej de a le cunoaște este pentru noi deosebit de prețios — a declarat compozitorul Sarai Tibor. *Vox maris* a produs o impresie profundă asupra publicului și asupra muzicienilor", a încheiat muzicianul maghiar.

Dacă vom reaminti că și *Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc în LA major* a fost aplaudată la Washington chiar sub bagheta lui George Enescu, conchidem că *nici una din lucrările ultimei perioade de creație nu a rămas străină auditorului din străinătate.*

Desigur că la această îmbucurătoare imagine a popularității armonioase, echilibrate, a operelor lui Enescu se adaugă pătrunderea tot mai largă în cercurile artistice a capodoperei *Oedip*. Pe nedrept uitată după premiera mondială din 1936 la Paris, capodopera lui George Enescu a început în ultimul deceniu să-și ocupe locul meritat în repertoriul liricodramatic. Omagiul Radiodifuziunii franceze imediat după moartea compozitorului (1955) cînd o meritoasă formație sub conducerea lui Charles Bruck a executat *Oedip* integral, a fost urmat de premiera din 6 martie 1956 de la Bruxelles. Spectacolul colectivului artistic belgian al lui *Théâtre Royal de la Monnaie*, sub bagheta lui René Defossez, a stîrnit în presa muzicală occidentală un neașteptat interes. O „creație triumfală", o „revelație", o „minunată capodoperă muzicală" — iată termenii presei de specialitate. „Ar trebui zeci de pagini pentru a putea arăta toate cuceririle și sobra grandoare a lucrării, remarca Pierre Moulaert în *La Cité*. În orice caz, ele situează pe compozitor la nivelul celor mai mari muzicieni-dramaturgi". Cronicarul ziarului *Le Peuple* conchidea: „*Oedip*-ul lui Enescu ne apare ca una din cele mai mari creații dramatice din prima jumătate a secolului, o autentică capodoperă a genului".

Curînd după premiera de la Bruxelles, opera *Oedip* a fost transmisă de postul de Radio Luxemburg, cu un interesant cuvînt introductiv rostit de José Rogatchewscki, directorul Teatrului de la Monnaie.

Adevăratul drum spre confirmarea valorii tragediei lirice enesciene l-a marcat, fără îndoială, montarea operei *Oedip* de către Teatrul de Operă și Balet al R.P.R. cu prilejul primului festival muzical internațional *George Enescu* de la București (1958). Ecourile stîrnite de interpretarea dată de către colectivul nostru au depășit granițele țării, fragmentele oferite în concert publicului sovietic cu prilejul turneului primei noastre scene lirice în U.R.S.S., dar mai ales spectacolele de la Paris susținute la Palatul Garnier în mai 1963, bucurîndu-se de un viu interes. „Actualmente nu cunosc nici un ansamblu stabil care să ne poată oferi o interpretare muzicală și vocală de o omogenitate și de un astfel de nivel calitativ general" — remarca binecunoscutul muzicolog Claude Rostand în *Le Figaro Littéraire*.

Dacă cel de al doilea interpret al lui *Oedip*, basul Nicolae Florei, a făcut cunoscute pagini din opera lui Enescu cu prilejul *Concertului Berolina*, organizat în ziua de 16 aprilie 1965 în capitala R. D. Germane, tot recent auditorii polonezi și oaspeții prezenți la cel de-al VII-lea concurs internațional Chopin au ascultat în înregistrarea pe discuri *Electrecord*, primul act al operei.

Deceniul care s-a scurs de la moartea lui Enescu a relevat și un alt aspect al popularității numelui său peste hotare : *impunerea definitivă a capodoperei muzicii sale de cameră* inspirată din folclorul românesc — Sonata III-a pentru pian și vioară. În ciuda dificultăților tehnice neobișnuite, lucrarea compozitorului nostru se înscrie azi ca o piatră de încercare pentru virtuoșii contemporani ai arcușului. Ar fi suficient să citățm numele lui Christian Ferras și Pierre Barbizet care au interpretat *Sonata III-a* în anii 1960 și 1961 cu prilejul unor turnee în întreaga Franță (interpretare distinsă apoi și cu premiul discului *Charles Cross)*, pe Yehudi Menuhin și sora sa Hephsibah prezenți pe afișele pariziene în 1962, pe Isaac Stern și Alexander Zakin tălmăcitorii lucrării enesciene în S.U.A. acum doi ani, pentru a aprecia prețuirea acestei capodopere ce în scurtă vreme (în bună parte și datorită concursurilor *George Enescu)* va deveni cu siguranță o piesă clasică a repertoriului modern.

Apelînd la ajutoarele unei științe contemporane, statistica — constatăm că printre lucrările orchestrale ce tind în ultima vreme să ocupe primele rînduri după *Rapsodii*, se situează *Simfonia I*, *Suita I și a II* pentru orchestră. „Eroica" lui Enescu — cum a fost denumită avîntata și romantica simfonie compusă în anul 1905 — s-a executat cu succes în Anglia (1957), Finlanda (1961), U.R.S.S. (1961), Uruguay (1962), Bulgaria (1965). Yehudi Menuhin a condus interpretarea acestei simfonii în fruntea orchestrei simfonice din Londra, spre a-și omagia maestrul cu prilejul unui concert comemorativ (5 mai 1963).

Dacă *Suita I-a op. 9 pentru orchestră* răspunde pare-se nevoilor repertoriului „clasic" în programele londoneze, pariziene, italiene și braziliene, adeseori întîlnim pe afișele din străinătate mai rar cîntata *Suita II-a op. 20 pentru orchestră*. Un fervent susținător al lucrării rămîne dirijorul Tito Petralia.

Interesul crescînd față de muzica lui Enescu poate fi apreciat și după alte elemente semnificative apărute în ultimii ani : publicarea unor studii și articole

de sinteză sub semnătura unor muzicieni de prestigiu (René Dumesnil, Claude Rostand, V. Iampolski, B. Kotliarov, Jean Absil, Nicolas Slonimsky etc.), înregistrări pe discuri (semnalăm de pildă, discul-stereo al *Simfoniei I*-a realizat sub bagheta lui Ghenadi Rojdestvenski în 1963 și discul-micro *Nagrania-Polska* cu *Rapsodia II-a* sub conducerea lui George Georgescu, apărut recent la Varșovia).

În fine, deosebit de important este aportul interpreților și muzicologilor, al editurilor și revistelor, instituțiilor muzicale, școlilor și conservatoarelor din țara noastră, casei de discuri *Electrecord*, muzeului și caselor memoriale *George Enescu*, Academiei R.P.R., dar mai ales contribuția deosebită a Uniunii Compozitorilor, Radioteleviziunii Române și a Filarmonicii de Stat din București ce-i poartă numele, la răspîndirea multilaterală a moștenirii artistice a celei mai proeminente figuri a școlii românești de compoziție. Aproape tot repertoriul enescian figurează azi permanent în repertoriul de concert și operă. Editura muzicală — pe lîngă reeditarea unor lucrări mai vechi — a scos recent de sub tipar monumentala partitură de orchestră în manuscris a operei *Oedip*, alături de *Simfonia de cameră*, întregind imaginea creatorului Enescu cu pagini de o importanță hotărîtoare. Casa de discuri *Electrecord* a înregistrat în mai puțin de un deceniu un număr de opusuri care a întrecut tot ce s-a editat în timpul vieții compozitorului, consacrîndu-i operei *Oedip* prima înregistrare stereofonică din istoria discului românesc. Volumele de muzicologie publicate de Academia R.P.R., Editura muzicală, Editura tineretului, E.S.P.L.A., au înlesnit aprofundarea teoretică a operei lui Enescu. Cele trei concursuri și festivaluri internaționale *George Enescu* și-au dobîndit o notorietate mondială, înscriindu-se printre manifestările artistice de frunte de pe glob.

Hotărîrea Consiliului de Miniștri al R.P.R. din mai 1955 pentru cinstirea memoriei celui mai de seamă muzician român a devenit azi o realitate vie. „Dacă vrem să înțelegem minunata originalitate, forță și importanță a muzicii românești într-un singur exemplu incomparabil — scria anul trecut Nicola di Gese, criticul muzical al revistei *Mondo Lirico* — este suficient să studiem personalitatea titanică a lui George Enescu". Iar dacă vrem să cunoaștem imaginea prețuirii intime ce i-o păstrează poporul român marelui său muzician de la a cărui dispariție s-a împlinit un deceniu, să citățm rîndurile muzicologului american Nicolas Slonimsky înserate în fruntea studiului publicat în ianuarie 1965 în revista *The Musical Quarterly*: „Spiritul lui Enescu domină gîndirea și arta României muzicale de azi".

Manifestări dedicate comemorării

Împlinirea a unui deceniu de la moartea lui George Enescu a constituit un prilej de reîntîlnire cu cele mai de seamă creații ale muzicianului. Filarmonica de Stat „George Enescu" a susținut în sala Ateneului R.P.R. un concert comemorativ sub bagheta lui Mircea Basarab, precedat de un cuvînt rostit de Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor. O manifestare similară a avut loc în Studioul de concerte al Radioteleviziunii sub conducerea lui Iosif Conta. Teatrul de Operă și Balet a prezentat opera „Oedip" cu distribuția de la premieră.

La Viena, colonia română din Austria a organizat o seară enesciană, unde muzicologul Viorel Cosma a susținut o comunicare despre viața și opera lui Enescu. Cu acel prilej au răsunat în primă audiție *„Sonata a II-a pentru pian și vioară"* și *„Odă lui Iosif Vulcan"*. Peste o săptămînă, în sala Grillparzer din Palatul Palffi s-a deschis expoziția comemorativă Enescu la vernisajul căreia au luat cuvîntul Mircea Ocheană, ambasadorul R. P. Române în Austria, Haeald Goertz, președintele societății *Gesellschaft für Musik freunde* și Viorel Cosma.

La Minsk, în cadrul festivalului culturii muzicale din țările socialiste, orchestra simfonică bielorusă l-a omagiat pe Enescu interpretînd „Rapsodia I-a". Jacques Chailley și o serie de soliști francezi au organizat la 4 mai 1965 o emisiune comemorativă de 75 de minute la Radioteleviziunea franceză. De asemenea, posturile de radio uruguaiene *„Nacional"* și *„Sodre"* au transmis emisiuni speciale George Enescu. Un cuvînt introductiv al lui Valentin Lipatti, fragmente din *„Oedip"* pe discuri și filmul *„Mărturii despre Enescu"* au constituit seara comemorativă organizată la sediul UNESCO din Paris.

Viena — Aspect de la festivitate

Preludiul la unison

considerații asupra formei muzicale

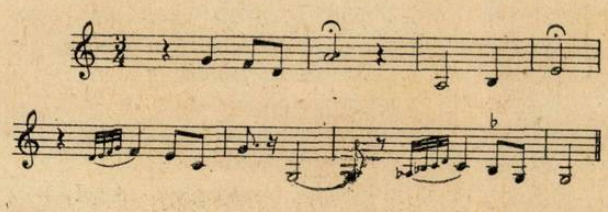
de CONSTANTIN BUGEANU

Preludiul are forma AAB.

Cele 138 de tacte ale sale sînt astfel repartizate: $A_1 = 48$ tacte, $A_2 = 44$ tacte, $B = 46$ tacte — așa dar, cele trei părți sînt aproape egale.

Care este forma lui A_1 ?

El debutează cu o temă a cărei construcție este destul de asemănătoare frazelor clasice de 8 măsuri. Ne putem convinge de aceasta închipuind tema în modul următor :



În locul tactelor cu fermate apar cîte 2 tacte, așa încît tema are 10 tacte și capătă astfel o ingenioasă neregularitate.

Odată cu tactul al 10-lea începe o codă de 4 măsuri, un avînt ascendent utilizînd doar 3 sunete : sol, la, re (și octavele lor) și un repaus pe sol.

Această primă parte a lui A_1 are 13 tacte (căci ultimul tact al temei coincide cu primul tact al codei). Ea începe în Do sfîrșește în sol. *)

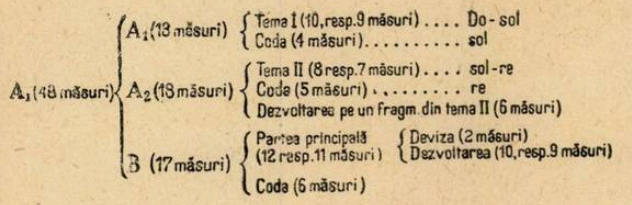
O a doua parte a lui A_1 începe cu o temă pe deplin simetrică, avînd 8 tacte. La început, ea pare să fie cu totul deosebită de cea dintîi (mai ales prin caracterul ei), dar în tactele sale 3—4 și 7—8 aduce aidoma motivele cunoscute din prima parte. Ea este deci o variație liberă a primei teme. Mai mult : ca și prima temă, ea se înlănțuie direct cu o codă care nu este decît transpoziția în re (cu repetiția în ecou al primului tact), a codei primei teme. Pînă și mersul tonal al temei a 2-a are o deplină analogie cu prima temă. (începe în sol și termină în re). Numărul total al măsurilor acestei părți este aproximativ egal cu cel al părții I (12 măsuri).

Urmează o mică dezvoltare de 6 măsuri, utilizînd cele două motive cunoscute. Forma acestei dezvoltări ar fi abb (sau și aba, dacă avem în vedere elementul melodic).

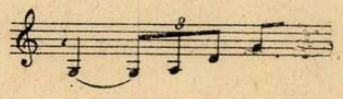
Cea de-a 3-a parte, de încheiere, a lui A_1 (17 măsuri) este și ea alcătuită dintr-o parte principală și o codă. Partea principală utilizează motivul (deformat prin mărirea intervalului) tactelor 1—2 ale temei secundare, dar renunță cu totul la motivul primei teme. (Mai întîi motivul apare enunțat ca deviză a acestei părți, 2 măsuri. Apoi urmează dezvoltarea motivului, prin transpunerea pe diferite trepte și varierea lui ritmică). Excluderea motivului caracteristic primei teme cît și faptul că motivul secund apare într-o dezvoltare care consistă din desfășurarea sa pe acordurile frînte : si do diez, Re, do diez si, La Sol, fa diez, Mi, Do diez re (dar aceasta din urmă lărgită pe patru pătrimi) — fac ca această a treia secțiune să se deosebească cu totul de primele două. Coda acestei secțiuni este însă asemănătoare celor 2 code precedente (acum însă ea nu mai e anhemitonică, ci utilizează semitonul, aci : do diez-re), și se înlănțuiește în același mod.

Dacă avem în vedere că primele 2 părți a lui A_1 sînt foarte asemănătoare, dar ultima este diferită, am putea spune că și forma lui A_1 este AAB. Ea arată astfel :

*) Am folosit litera mare pentru notarea majorului și litera mică pentru notarea minorului (atît la tonalități cît și la acorduri).



Nu e greu să recunoaştem în prima parte a lui A_2 (cifra 3) repetarea aproape aidoma a primei părţi a lui A_1. Coda acestei prime părţi aduce însă o ingenioasă inovaţie: După avîntul ascendent pe cele trei sunete sol, la, re, aparţinînd pentatonicei anhemitonice, apare o repetiţie analogă ecoului celei de a doua code, dar de astă dată pe sunetele sol, la bemol re, cu utilizarea semitonului, ca în coda ultimei secţiuni a lui A_1. Dar nu numai atît! Capătul acesteia:



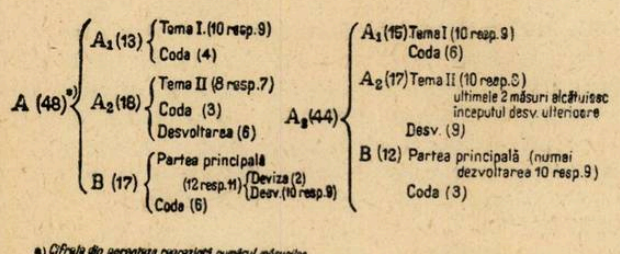
este reluat într-o formă mai precipitată (şaisprezecimi), apoi repetat numai după două pătrimi, din nou în tritonica anhemitonică, apoi avîntul se amplifică ţintind din ce în ce mai sus către sunetele do, re, sol.

Partea doua a lui A_2 reia partea a doua a lui A_1 (tema II) dar la 8-vă şi, lucru cu totul excepţional pentru acest preludiu monodic, pe alocuri cu punctări de acorduri. Tactele 1 şi 5 ale temei sînt precedate acum de sextă arpegiile Do major, apoi do minor cu la — adevărate tacte-anacruză. Tactul 7 al temei a II devine argumentul unei dezvoltări de 9 tacte, avînd forma a_1 (2 măs.) a_2 (2 măs.) b (5 măs.). Coda aci lipseşte.

În fine, partea treia a lui A_2 este o repetiţie aproape aidoma (transpusă la cvarta mărită) a părţii a treia a lui A_1, cu excluderea primelor două măsuri — adică numai dezvoltarea motivului.

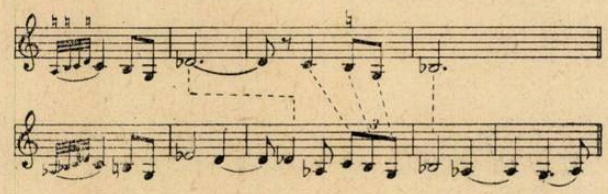
Aşa dar şi forma lui A_2 este AAB

Asemănarea dintre A_1 şi A_2 reiese din următorul tablou comparativ:



*) Cifrele din paranteze reprezintă numărul măsurilor

Partea a treia începe la „élargissez peu à peu", 1 măsură înainte de 5. Şi ea are trei secţiuni. Secţiunea primă (9 măsuri) utilizează exclusiv primul motiv, deformat. Cele două formule ale deformării se succed ca o întrebare şi răspuns, după care urmează, în variantă, aceeaşi succesiune.



Secţiunea a doua şi a treia a părţii a treia utilizează un material nou, dar care va căpăta o largă întrebuinţare în „menuetul lent" care urmează preludiului (în care însă vor fi utilizate şi motivele de pînă acum ale preludiului).

Secţiunea a doua (7 măsuri) debutează cu un salt de septimă, după care utilizează măsura 4-a a menuetului, urmează apoi tactele 7—8 ale menuetului, după care din nou un salt (de astă dată de decimă şi din nou măsura 4-a a menuetului. Forma acestei secţiuni ar fi deci aceea de lied (aba):

a) (3 măsuri) { saltul (1 măsură)
motivul din măsura 4 (1 măsură)
repaus (1 măsură) }

b) (2 măsuri) = măsurile 7—8 ale menuetului

a) (2 măsuri) { saltul (1 măsura)
motivul din măsura 4 (1 măsura)
repaus (intră cuprins în secţiunea următoare) }

Secţiunea a treia (11 măsuri) după 2 măsuri care pot fi socotite anacruză, aduce de două ori (odată cu mi bemol apoi cu mi becar) motivul din tactul 3 al menuetului, cu atît de caracteristica sa triolă, după care acelaş motiv apare completat de măsura 4-a a menuetului. Forma acestei secţiuni este deci aab:

anacruză (2 măsuri)
a_1 (3 măsuri) varianta cu mi bemol
a_2 (3 măsuri) varianta cu mi becar
b_2 (3 măsuri) { reluarea motivului cu triolă (2 măsuri)
completare cuprinzînd tactul 4 al menuetului (1 măsură). }

În fine, o repriză, care cuprinde cele 19 tacte finale ale preludiului, readuce de două ori motivul iniţial, dar întregit cu notele ţinute ale coardelor. Un genial amănunt: repetarea acestui motiv de către vioara secundă este precedată de un tact de anacruză care este şi ea tematică. Ca dintr-o furtună îndepărtată, mai răsbat cele două intervenţii finale ale timpanului.

Enesco

Op. 4

TREI MELODII

LE DESERT

LE GALOP A SOUPIR

George Enesco

OEDIPE

REDUCTIE PENTRU PIAN SI VOCI

REDUCTION POUR PIANO ET CHANT

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.

Enesco

Op. 11-Nr. 1

RAPSODIA ROMÎNĂ Nr. 1

George Enesco

OEDIPE

TRAGEDIE LIRICĂ IN 4 ACTE ŞI 6 TABLOURI

Poem de EDMOND FLEG

TRAGÉDIE LYRIQUE EN 4 ACTES ET 6 TABLEAUX

Poème de EDMOND FLEG

OPUS 23

COR

CHOEURS

EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.

Enesco

Op. 24 Nr. 1

SONATA PENTRU PIAN

Enesco

Op. 2

SONATE

POUR PIANO ET VIOLON

EDITIONS D'ETAT POUR LA LITTÉRATURE ET L'ART

BUCAREST, 1949

Enesco

Op. 25

SONATA III-A

PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ

Enesco

Op. 13

SIMFONIA IN MI BEMOL

PARTITURA

Enesco

SIMFONIA CONCERTANTĂ PENTRU VIOLONCEL ŞI ORCHESTRĂ

PARTITURA

Varietatea tematică şi unitatea structurală în lucrări de cameră de Enescu

de MYRIAM MARBÉ

În ultima vreme, cunoaşterea creaţiei enesciene a devenit din ce în ce mai completă, noi prime audiţii — cum au fost cele din cadrul celui de al III-lea Festival „George Enescu" — venind să întregească imaginea asupra muzicii marelui compozitor şi deci şi înţelegerea sa.

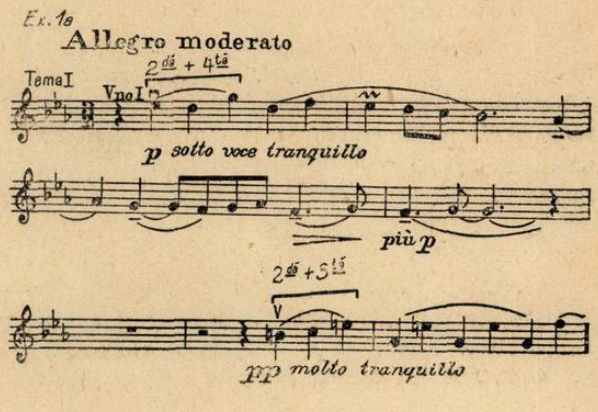
Paralel, articole, studii, lucrări de specialitate au îmbogăţit pe cale teoretică această înţelegere, dezvăluind, prin intermediul ştiinţei muzicale, particularităţile stilistice ale tramei ce serveşte drept bază emoţionantelor momente muzicale.

Iată cîţiva factori care îndeamnă către concluzii generalizatoare, către deslușirea valorii unui moment al drumului creator prin prizma cristalizării viitoare. Dar, între analiza amănunţită a unei lucrări şi sinteza superioară privind personalitatea şi estetica compozitorului, există momentul intermediar al acelor analize care, rămînînd încă pe planul aspectelor de scriitură, de tehnică, cuprind totuşi o sferă mai largă a procesului creaţiei, marcînd un prim eşalon spre generalizare.

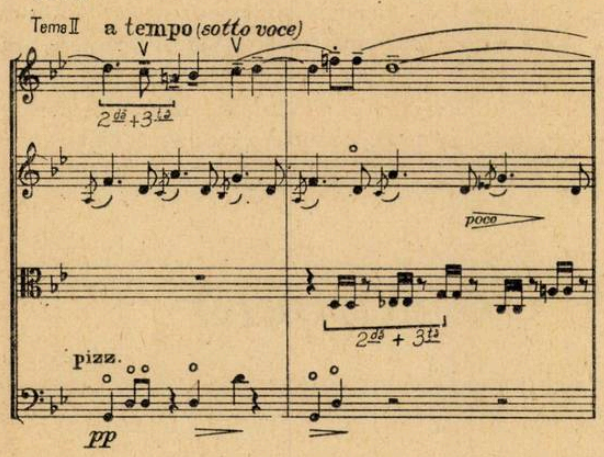
Rîndurile de faţă încearcă să aducă în acest sens un modest aport la valorificarea creaţiei enesciene, privind felul în care unele tendinţe stilistice ale muzicii lui George Enescu se conturează în cîteva din lucrările sale de cameră.

Întotdeauna, lucrările compozitorului impresionează profund printr-un material extrem de bogat, a cărui varietate nu deconcertează însă pe ascultător. Strînsa economie a mijloacelor şi logica construcţiei compensează prin „regăsiri" muzicale firul de dezvoltare neîntrerupt. Într-adevăr, cursivitatea este una dintre caracteristicile de bază ale muzicii lui George Enescu ; prin travaliul tematic continuu, anticipînd motive şi aducînd ecourile unor teme anterioare, delimitarea secţiunilor se estompează iar muzica evoluează nestingherită, oferind însă mereu ascultătorului sprijinul unui „deja connu" chiar în momentele cele mai noi ca expresie.

În acest sens, muzica lui George Enescu este ciclică. Un ciclism ce depăşeşte procedeul reluării unei teme pe parcursul întregii lucrări şi se referă la însăşi structura şi motivica interioară a construcţiilor melodice. El se manifestă deci, nu numai în părţi diferite ale aceleaşi lucrări [1]) ci apare şi în temele aceleaşi părţi, teme contrastante, diferite ca sens, dar totuşi înrudite prin cîte o celulă motivică constantă. În prima parte a cvartetului de coarde nr. 1, funcţia aceasta este îndeplinită de celula însumînd secunda cu terţa, prezentă în ambele teme ale acestei forme de sonată.



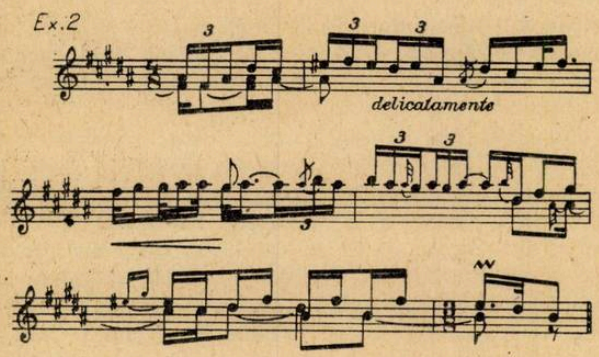
Ex. 1b



Înrudirea, *nu de caracter*, şi nici *integral tematică*, ci realizată printr-un *fragment* motivic, altfel integrat în fiecare temă — justifică denumirea de *ciclism tronsonal.*

Importanţa acestei celule motivice, tronson de trei sunete — a fost deja pe larg desbătută de Ştefan Niculescu [2]) care o consideră ca o cheie a stilului enescian. Caracterul ei poate diferi : descendentă, formează una din cele mai specifice formule de încheiere, aducînd uşoara nostalgie a sfîrşitului unor linii melodice ale folclorului nostru, ca în tema a II-a din partea a II-a a Sonatei a III-a pentru pian.

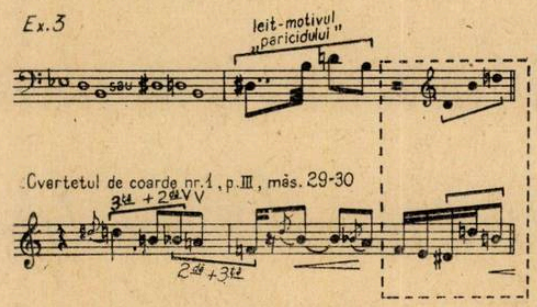
Ex. 2



Expresia sa poate fi cu atît mai variată cu cît intervalele de secundă şi terţă însumate pot fi mari sau mici [3]).

La prelucrarea prin inversare, recurenţă, recurenţă-inversată a motivului, mărind sfera sa de aplicabilitate, se adaugă şi posibilitatea de a *interverti* ordinea sunetelor. Astfel se explică geneza unuia dintre cele mai pregnante motive ale creaţiei enesciene — leit-motivul paricidului din opera „Oedip" (ex. 3). Citarea unor momente din această operă în paginile de faţă dedicate muzicii de cameră nu reprezintă totuşi o digresiune, drumul aproape paralel al creerii lor impunînd şi analize comparative. Leit-motivul paricidului poate sta astfel alături de un fragment tematic al cvartetului I (partea III) ambele fiind rezultatul aceluiaşi mod de a prelucra (prin intervertire) tronsonul de secundă terţă.

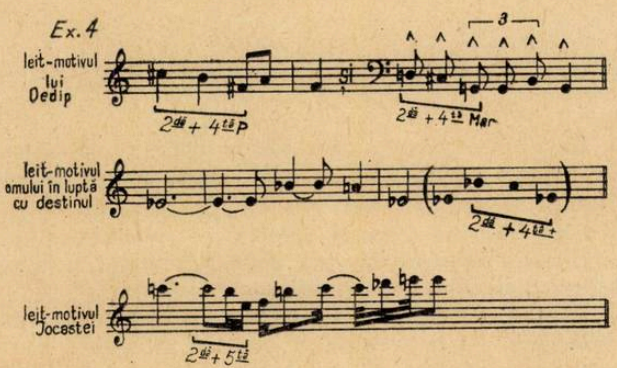
Ex. 3



(Şi aci, înrudirea este mai degrabă *structurală* decît *expresivă*, în cazul Cvartetului fiind mai puţin o ciocnire dramatică între cele două terţe (majoră-minoră) decît un salt expansiv către o dominantă (re) de la forma sa alterată (re diez) la octava sa micşorată, inferioară.)

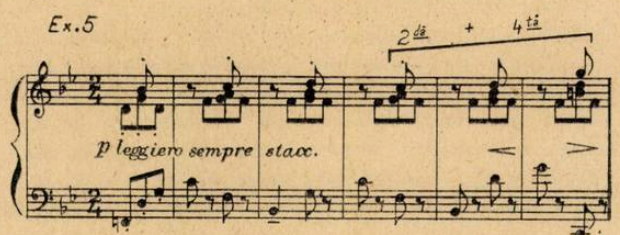
Alt procedeu specific scriiturii enesciene — acela de a prelucra motivele prin augmentare (sau reducere) intervalică gradată progresiv — operează şi asupra tronsonului caracteristic, lărgind terţa în cvartă [4]) sau cvintă ; (procesul este evident şi în celelalte leit-motive ale operei „Oedip" — ex. 4).

Ex. 4

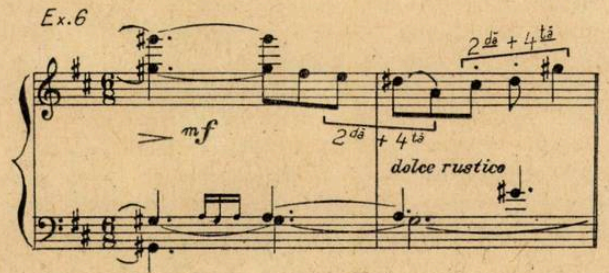


Rezultantele cunosc obişnuitele integrări *melodice* ca în tema secundă a părţii a II-a (ex. 5) sau în finalul Sonatei I pentru pian, de asemenea în Sonata III-a pentru pian (partea I-a, tema II, ex. 6).

Ex. 5

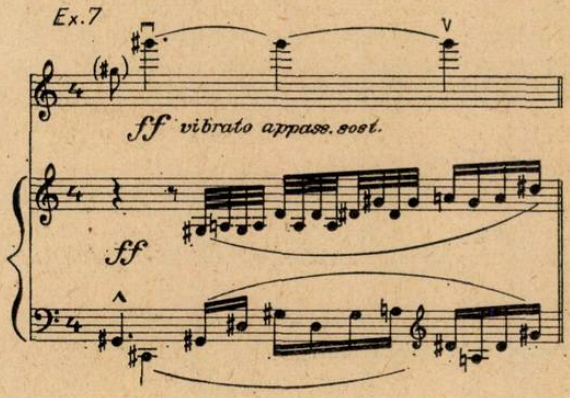


Ex. 6



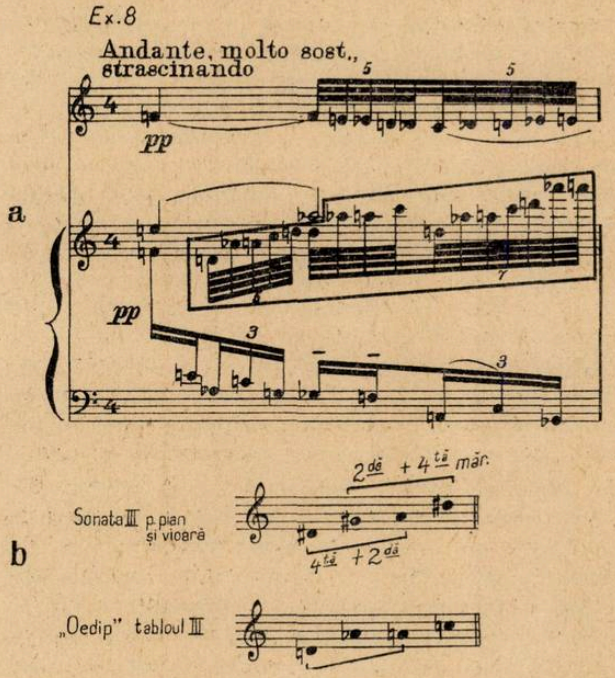
Sonata a III-a pentru pian și vioară (ex. partea I) aduce și aspectul unei prezentări ca *atare* a motivului, cu repetarea sa din octavă în octavă dînd impresia prezentării unei structuri modale de trei sunete (ex. 7).

Ex.7



Exemplul este edificator pentru determinarea reciprocă dintre motiv și mod,[5]) o simplă expunere a modului putînd căpăta, în muzica enesciană, un pronunțat profil tematic. I se poate alătura, din opera „Oedip", una din șerpuitoarele scări modale cu profil tematic, linii ce prin întretăierea lor creează nebuloasa atmosferă din care se va desluși încetul cu încetul prezența Sfinxului (Este un mod de patru sunete, realizînd cvinta micșorată din tronsonul caracteristic).

Ex.8



Datorită structurii lor concentrate, maleabilității de a fi prelucrate, neutralității, ce le permite să se încadreze în felurite contexte, integrarea acestor celule melodice depășește cadrul unei lucrări, regăsindu-se pe parcursul unei întregi evoluții și în cele mai felurite genuri. Ele asigură o unitate conceptuală, un element constant, ca o iscălitură a maestrului care, mereu altul și în căutare, rămîne totuși mereu aceeași personalitate.

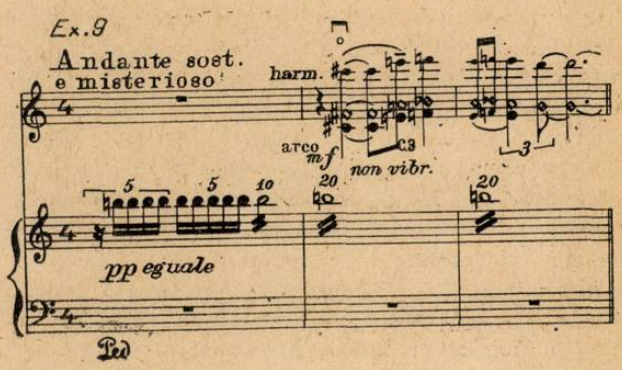
Dacă în economia unei lucrări, aceste celule reprezintă în crearea *unității* discursului neîntrerupt, un procedeu de ordin *static*, Enescu însă găsește și modalități adecvate de ordin *dinamic* spre a crea același flux unidirecțional, ce pare a nu cunoaște împărțirea rigidă a secțiunilor. Într-adevăr, dacă acestea persistă totuși ca un suport logic al construcției arhitectonice, *procedeul generării motivice și tematice din aproape în aproape* estompează granița dintre ele, dînd impresia că fiecare element nou nu este decît consecința procesului evolutiv continuu.

Transformările unui motiv, aproape imperceptibile la început, îl conturează încetul cu încetul într-o temă care, la rîndul ei, va suferi alte schimbări, pînă la o nouă profilare tematică.

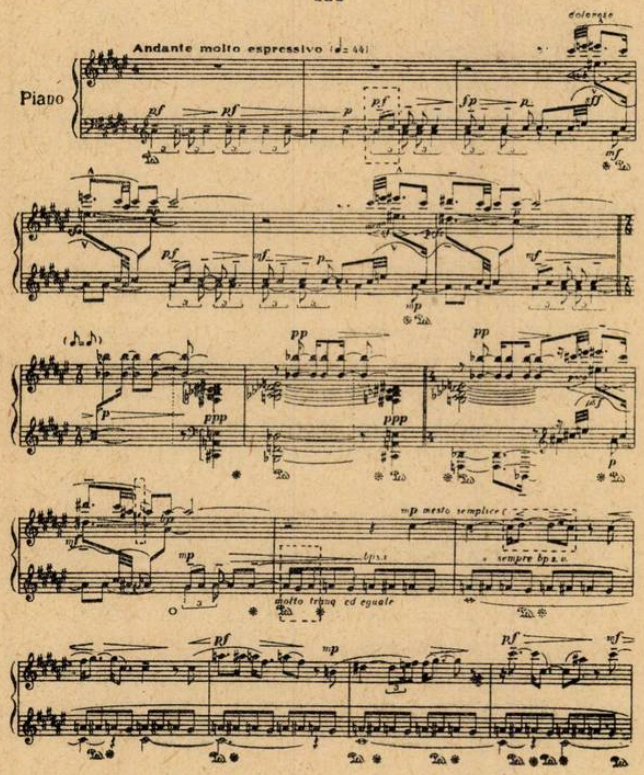
În finalul Sonatei I-a pentru pian, acest proces apare cu atît mai interesant cu cît acumularea începe chiar de la unison, acel *la diez* repetat, acel fir sonor ce sugerează sentimentul infinitului intuit în contemplarea unei nopți cu orizonturi nesfîrșite. „Plaiul românesc în noapte"... iată imaginea pe care Enescu a încercat să o redea în acest final, *poartă deschisă către* partea II-a a Sonatei a III-a pentru pian și vioară în care o regăsim.

Corespondența motivului de inspirație duce la o asemănare de atmosferă avînd drept rezultat, în ambele începuturi ale respectivelor părți de sonată, similitudinea motivului muzical ca și a prezentării sale (în registrul înalt, schițat asupra unui fir de sunete repetate, ca un nesfîrșit ison). Există între cele două pagini și o diferență de ordin emoțional : în Sonata a III-a pentru pian și vioară (ex. 9 a) atmosfera rămîne mult mai generală, trecînd chiar — am putea spune — de pe planul descriptiv pe cel filozofic, în timp ce ultima parte a Sonatei I-a pentru pian (ex. 9 b) urmărește același fenomen printr-o prismă emoțională mult mai *individuală*, mai direct senzorială. Iar aceasta nu numai din evoluția motivică și tematică ce va aduce pe parcursul finalului Sonatei I-a pentru pian acel ton intim, ca de confesiune ci chiar din felul în care sînt prezentate primele sunete :

Ex.9



III



Succesiunii anonime, de sunete tremolate (la pian) din Sonata a III-a pentru pian şi vioară îi corespunde în cea de pian o succesiune cu ritmizare precisă şi variată, individualizînd astfel fiecare sunet. De aceea, accente expresive apar însăşi în şirul sugestiv al fondului muzical, avînd drept consecinţă intervalică saltul de terţă (ms. 2 şi 3) ca o înălţare ce survine în mod firesc şi în accentuările vorbirii curente.

Terţa, celulă generatoare, însumează apoi, în spiritul enescian, secunda, profilînd (în ms. 3, la mîna dreaptă) prima apariţie motivică. În următoarele două prezentări variate, motivul este obiectul unor noi cumulări, ultima, cu caracter cadenţial, constînd dintr-o apogiatură a subtonului (ms. 10). Aci, de abia schiţat, subtonul se va impune pe planul acompaniamentului transformînd şirul de sunete repetate în oscilaţie de secundă (ms. 10—11...). Expresivitatea mai caldă a acestei „îngînări" permite apariţia unei linii de suflu mai larg, a cărei amploare este însă tot rezultatul unei *însumări*, — ca şi cînd un prim cuvînt al unei confesiuni stăpînite ar antrena cuvinte din ce în ce mai elocvente.

Acest „prim cuvînt" — celula ce va suferi amplificări prin lărgiri intervalice, este *secunda preluată din oscilarea subtonică a isonului* perpetuînd înlănţuirile creatoare reciproce dintre fondul „de susţinere" şi tematica propriu zisă.

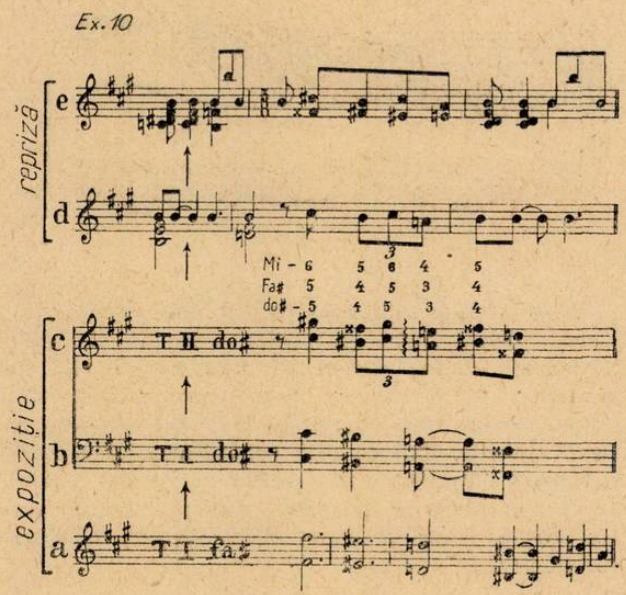
Poate tratarea motivică evolutivă rezolva şi problematica mult mai complexă a unei forme de sonată ? Partea I-a a aceleiaşi lucrări dă un elocvent răspuns pozitiv aducînd o originală contribuţie în prelucrarea creatoare a formei de sonată.

Aici, elementul generator este tema principală, succesivele sale transformări conducînd către tema secundă [6]) şi derivările ei tematice din repriză, din ce în ce mai depărtate, mai contrastante.

Procesul evolutiv al temelor nu impietează deci asupra principiului bitematic al formei de sonată, dar angrenează temele în sensul dinamic ascendent ce parcurge întreaga primă parte a lucrării.

Iată mecanismul acestei transformări :

Ex. 10

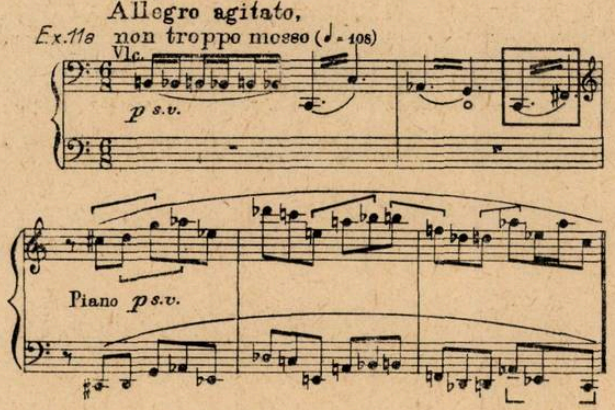


Evoluţia tematică — evidentă în ex. de mai sus — este şi consecinţa unei tratări creatoare a relaţiilor dintre tonalităţi. Enescu respectă în expoziţie raportul tonică-dominantă, pentru cele două teme, cu menţinerea — în repriză — a tonalităţii de tonică (fa diez) şi pentru tema secundă. Dar printr-o *nouă interpretare dată treptelor raportate la o fundamentală mi*, funcţionalitatea melodiei se schimbă, ceea ce contribuie la noutatea aspectului său. Într-adevăr, dacă ultima consecinţă tematică (ex. 10 d — e) apare în economia lucrării aproape ca un episod intercalat, aceasta se datoreşte noutăţii aspectului său, rezultat al facturii sale *diatonice* modale. Drumul de la tonalitate către mod a cunoscut aceeaşi trecere gradată, tonalitatea temei I-a (fa diez minor) sugerînd prin cromatizarea constantă un potenţial modal, confirmat pe tema secundă (mod cromatic de tip popular, minor cu secundă mică şi cvartă mărită la bază) transformat în repriză în mod diatonic corespunzător etosului său popular (diatonie cu atît mai contrastantă cu cît în evoluţia transformatoare a temelor tema I-a — sau elemente ale sale — persistă pe tot parcursul lucrării menţinînd totodată şi spiritul cromatic). S-ar putea spune că prima parte a sonatei — cu trecerea de la tema de suflu romantic la tipul de melodie populară — rezumă de fapt evoluţia celor trei părţi ale lucrării (al cărei final prezintă un pregnant caracter românesc) sau chiar şi mai

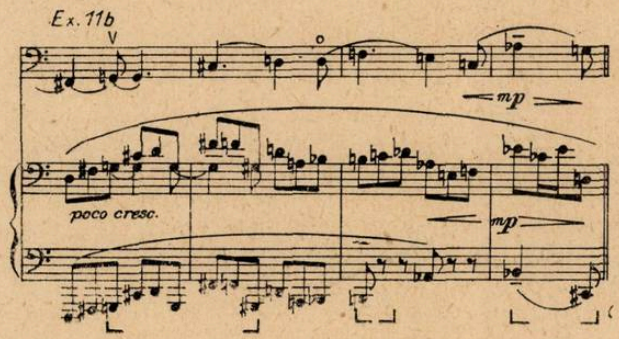
mult, urmărind perspectiva creației enesciene, drumul către Sonata a III-a pentru pian și vioară.

Fără a avea întotdeauna logica desăvîrșită și consecvența în construcție caracteristică primei părți a Sonatei I-a pentru pian, succesiunea temelor în lucrările lui Enescu este adesea rezultatul unei gîndiri transformatoare, ceea ce are ca urmare sporirea numărului temelor și o mai mare complexitate a formei. În acest sens poate fi citat finalul Sonatei a III-a pentru pian ; sau — pentru circuitul închis pe care îl reprezintă creația enesciană cu cîntecul popular — partea a doua a Sonatei a II-a pentru pian și violoncel care, pornind de la motive concise caracterizate prin cvarta mărită, le dezvoltă în teme ample pentru a reveni la forma sa cea mai concentrată, echivalînd puritatea unui cîntec popular din Bihor (vezi colecția Belá Bartók [7]) din exemlul 11 d).

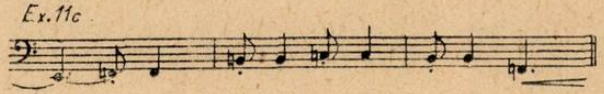
Ex.11a Allegro agitato, non troppo mosso (♩ = 108)



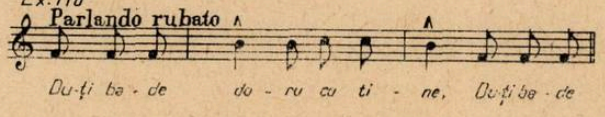
Ex.11b



Ex.11c

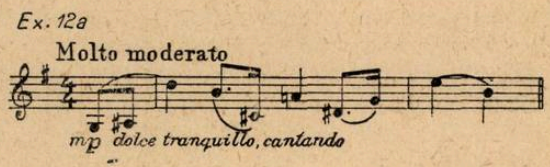


Ex.11d Parlando rubato

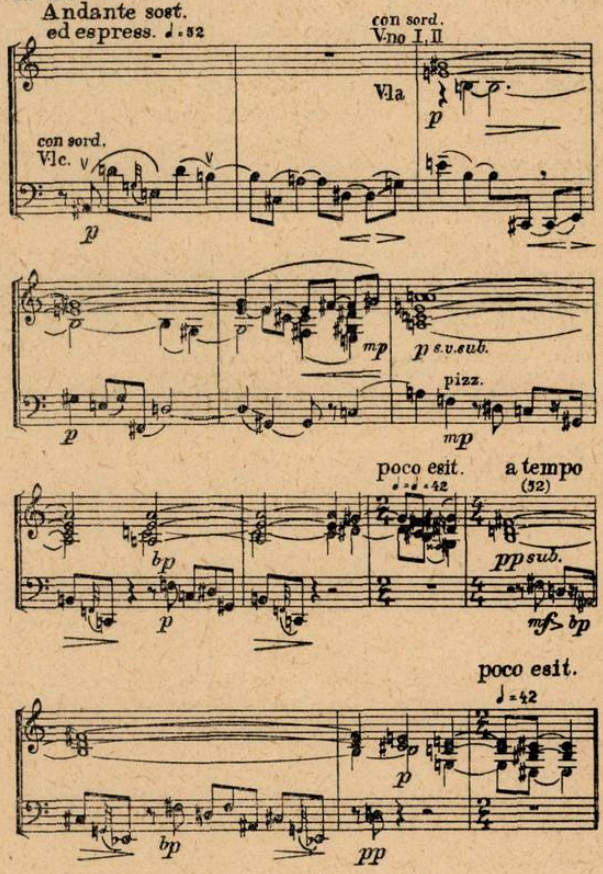


Același sistem care în Sonata I-a pentru pian a sudat secțiunile tematice ale aceleași părți (I) își lărgește sfera de aplicabilitate în cvartetul de coarde nr 2, acționînd aci asupra legăturii *dintre părți.*

Ex. 12a Molto moderato



Ex. 12b Andante sost. ed espress. ♩ = 52



Astfel, dacă în Sonata I-a pentru pian, tema principală (cu aspect cromatic) devine generatoarea și totodată suportul temei secunde (mai apropiate de spiritul popular), în Cvartetul de coarde, tema inițială a părții I-a va servi în același fel, drept fond contrapunctic, noii teme din partea a doua. Și în Cvartetul de coarde, prima temă — împreună cu acompaniamentul aduce printr-un procedeu specific (înlocuirea sunetelor prin apogiaturile lor cromatice) aproape întreg complexul de semitonuri (ex. 12 a) ; fapt accentuat în partea a II-a (ex. 12 b) în care organizarea prezintă unele similitudini cu gîndirea serială urmărind — probabil în mod conștient — evitarea acelor sunete (fa becar și do) cărora compozitorul le destină un efect special (apariția lor în ms. 6, 7). Dualitatea : tonalitatea cromatizată — diatonie modală din Sonata I-a pentru pian se repetă și în cazul Cvartetului de coarde, temei cromatice opunîndu-i-se tema principală a părții secunde (vioara I) contrastantă prin suflul

său larg, caracterul ei diatonic — modal în spiritul cîntecului popular (cu o cadență specifică pe treapta a IV-a). Liniștea sa interiorizată devine mai impresionantă în opoziție cu intervențiile contrapunctice foarte pregnante ale temei cromatice, fragmentată în incisive și puternic expresive grupuri de cîteva sunete la violoncel (pizz), (vezi ex. 12).

Străjuind șirul exemplelor folosite în acest studiu, cele două Cvartete, deși catalogate de autor sub același număr de opus (22), marchează ascensiunea evoluției enesciene în răstimpul a peste trei decenii. Constanța cu care apar anumite formule sau procedee cît și atitudinea mereu înnoitoare adoptată în abordarea lor reflectă de fapt pe planul amănuntului tehnic ținuta estetică pe care Enescu o are în general în fața creației sale : aceea de a-și rămîne credincios sie însuși și crezului său, dar totodată de a depăși, de a cuceri mereu noi culmi creatoare.

---

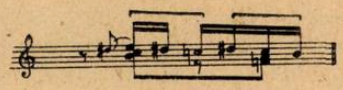
[1]) De pildă, reluarea temei secunde din prima parte a cvartetului nr. 1 în partea a III-a sau în final ; — în Sonata a III-a pentru pian, folosirea de asemenea teme secunde mărite sau cvarte micșorate, ca în prima parte sonată, readucerea temei în care debutase sonata nu ca o secțiune cu rol funcțional în rondoul final, ci ca o concluzie strălucitoare a *întregii* lucrări etc.

[2]) Ștefan Niculescu, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, în Studii și cercetări de Istoria Artei, ed. Academiei R.P.R., nr. 2, 1961.

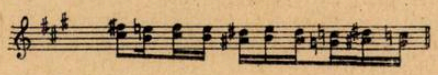
[3]) În acest sens remarcăm și „mascarea" terțelor în secunde mărite sau cvarte micșorate, ca în prima parte a Sonatei I pentru pian, care mai prezintă și particularitatea de a aduce această formulă și *defalcată* : ideile cu caracter concluziv, ale primei teme, ecourile sale, apar în două etape, prima — începînd în măsura 13 servind și drept fond contrapunctic reluării temei principale în bas — fiind o îngînare în *secunde ;* cea de a doua — măsura 44 — un joc de terțe mascate.

[4]) Începutul cvartetului ; I (ex. 1 a ne dezvăluie posibilitatea de a ajunge la această nou celulă motivică și prin intervertirea sunetelor din tronsonul de secundă + terță, iar sfîrșitul aceleași teme (ms. 13, cello) ne-o prezintă ca atare.

[5]) La exemplul de mai sus din Sonata a III-a pentru pian și vioară începutul însuși al sonatei poate aduce un nou exemplu — modul fiind aci consecința formulei de secundă + terță.



[6]) Prelucrarea prin variere cunoaște în legătură cu tema a II-a încă un tip de prezentare



care — ca desen — e regăsită în începutul Sonatei a III-a pentru pian și vioară, dar în totalitate (inclusiv aspectul ritmic și de scriitură) anticipă un alt pasaj similar al aceleiași sonate (part. I măs. 46). Este vorba însă de tipul clasic de variere prin înflorire și îmbogățire a scriiturii și nu despre sistemul activ, transformator, obiect al tabloului din ex. 10.

[7]) Bela Bartok, *Cîntece poporale românești din Comitatul Bihor*, publicația Academiei Române, 1913.

Pagini corale enesciene

de *DORU POPOVICI*

Mai puțin cercetată de muzicologi, arta corală a lui George Enescu constituie o ramură aparte a creației sale, cu un farmec deosebit, impresionantă prin măiestria și forța de expresie genială cu care a fost realizată, amintindu-ne în acest sens de stilul vocal al unor giganți ca : Palestrina, Gesualdo da Venosa, Bach, Mozart, Beethoven. În trei lucrări George Enescu a dat glas ca nimeni altul în veacul nostru corului, ne referim la Simfonia a III-a, poemul simfonic „Vox Maris" și monumentala operă „Oedip".

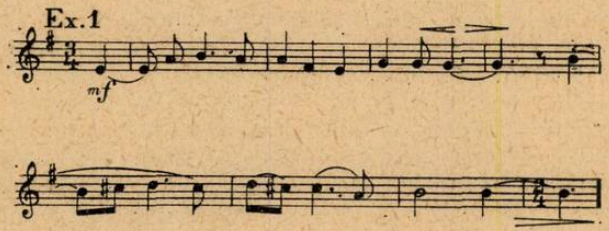
Printre lucrările de o rară frumusețe, George Enescu ne-a lăsat moștenire Simfonia a III-a, o amplă frescă vocal-simfonică, cu profunde semnificații filozofice. Este o capodoperă de un puternic dramatism, dedicată existenței umane, ce refuză a vedea în muzică doar un joc plăcut al arabescurilor sonore, o simplă desfătare senzorială. Deși nu se încadrează în limitele genului simfonic propriu zis, sensul filozofic al luptei omului cu soarta, problema „fatum-ului", reiese din însăși desfășurarea muzicii. Dualismul discursului muzical — secțiuni dinamice, robuste, cu un ritm trepidant, urmate de un final din care se desprinde un lirism senin, extatic — ne sugerează marile frămîntări ale intelectualului contemporan, drumul cețos parcurs de acesta, părăsind lumea întunericului și îndreptîndu-se încrezător spre lumină.

„Vox Maris" reprezintă o sinteză a creației enesciene. Fluierul doinit și senin al artei sale a contopit tainic într-un tot unitar, ca un monolit de granit, noblețea melosului Renașterii, densa polifonie barocă, paleta orchestrală subtil colorată a impresioniștilor francezi și prospețimea folclorului nostru, din care a extras seva suculentă a cîntecelor și jocurilor populare, cu specificul lor modal și extaticul ritm de „parlando-rubato", ritmul cîntecelor fremătătoare de dor. „Noul" la Enescu, prezent mai ales în melosul modal, în variația ritmică intensă, precum și în unele aspecte ale polifoniei nu are niciodată o asperitate discordantă, totul este discret folosit, cu multă eficiență și astfel se explică mai bine tonul confesional al majorității lucrărilor sale, căci Enescu a fost un liric prin excelență. În „Vox Maris", el a obținut rezonanțe noi, deși muzica se înscrie în tradiționala formă de sonată, pe care au exploatat-o în mod remarcabil atîția reprezentanți ai artei sonore universale. Și acest fapt se explică nu numai prin introducerea unui solist sau a corului, sau prin folosirea unor sonorități mai aparte, ci prin conținutul nou care se desprinde din acest poem. Însăși alegerea unui asemenea subiect, unde se reliefează cu claritate ideea nobilului sacrificiu pentru eliberarea celor loviți, denotă că autorul s-a situat pe poziția unui artist pătruns de un nou umanism. Fuga de romantismul disperat al compozitorilor expresioniști, lipsiți de viziunea luminoasă a viitorului, sau de stilul arid, intelectualizat la culme, cultivat de unii neoclasici, este foarte semnificativă ! Enescu a preferat să abordeze o atitudine clasică în fața tragicului și în acest sens el a păstrat marile coordonate, cantabilitatea generoasă inspirată în acest caz din „Cîntecul lung", pe care poporul l-a cîntat și îl cîntă cu adîncă interiorizare și contrastele puternice, ce separă diferitele secțiuni ale poemului simfonic, fără a cădea în pericolul epigonismului. A dorit să accentueze, fapt ce i-a reușit din plin, acel „catharsis" aristotelian în final, punînd în valoare sonoritățile instrumentelor de percuție, nu ca scop în sine, ci ca o înseninare a unui colorit armonic sumbru.

În toate festivalurile dedicate lui George Enescu, opera „Oedip" s-a reliefat în mod excepțional. Expresie a unui uriaș talent cu dimensiuni multiple, „Oedip" îl consacră pe artistul român alături de creatorii reprezentativi ai veacului. În muzica acestei opere, compozitorul a reușit să obțină o izbutită îmbinare între cele mai vii mijloace de expresie ale artei sonore contemporane și cîntecul popular românesc, filtrat prin propria și puternica sa personalitate. Muzica sobră, plină de noblețe, interiorizată și eliberată de orice efecte exterioare redă tulburătoarea epopee a eroului antic. „— Ne găsim în fața unei opere capitale a unuia dintre cei mai mari maeștri — spunea Arthur Honegger în „Le Figaro litteraire" din 19 martie 1955 —, ea poate susține comparația cu culmile artei lirice. Această partițiune este tot atît de depărtată de succedaneele wagneriene ca și de pastișele debussyste sau pucciniene. Ea este de o absolută originalitate și de o putere dramatică pur și simplu formidabilă..."

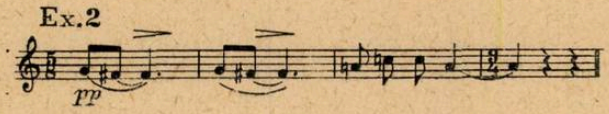
Să aruncăm o scurtă privire asupra limbajului muzical al artei corale enesciene. Din capul locului trebuie să evidențiem trăsătura principală a acesteia, melodicitatea nobilă, generoasă, bogată în motive pregnante, cînd energice și incisive, cînd lirice, discret ornamentate cu variate triluri, grupete, mordente, degajînd o atmosferă de duioșie. Melosul enescian *nu* derivă din armonie ca la romanticii germani, ci are o valoare de sine stătătoare. Astfel se explică mai bine valoarea artistică superioară a monodiei, prezentă în adevăratul sens al cuvîntului în creații ca Suita I-a, „Impresii din copilărie", „Oedip" și alte lucrări. De pildă, la începutul actului II din opera „Oedip", după un poetic preludiu orchestral ne este expusă o temă lirică, intonată de grupul sopranelor la unison :

Ex.1



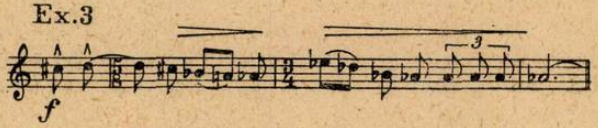
Puritatea liniei melodice, încadrată în diatonicul mod eolic are un caracter liniștit și evocator. Dacă această monodie conține un colorit mai senin, în actul III al aceleiași opere, vom întîlni o altă monodie ce va îmbrăca un colorit sumbru, apropiat de tipul bocetului românesc :

Ex.2



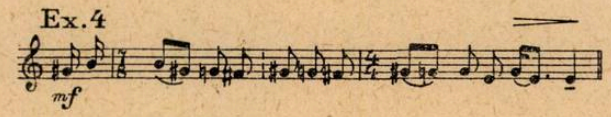
Pe parcurs discursul muzical va deveni mult mai cromatic, accentuîndu-se expresia dureroasă a imaginii muzicale, și atinge un punct culminant expus în nuanța „lamentoso" :

Ex.3



Bocetul diferă nu numai prin cromaticul modal, dar și printr-o intensă varietate ritmică, bazată pe variația continuă, aproape liber-improvizatorică, de tipul „parlando-rubato". Tipica terță mică enesciană este minunat prezentată în continuare, în asimetricul ritm de 7 timpi :

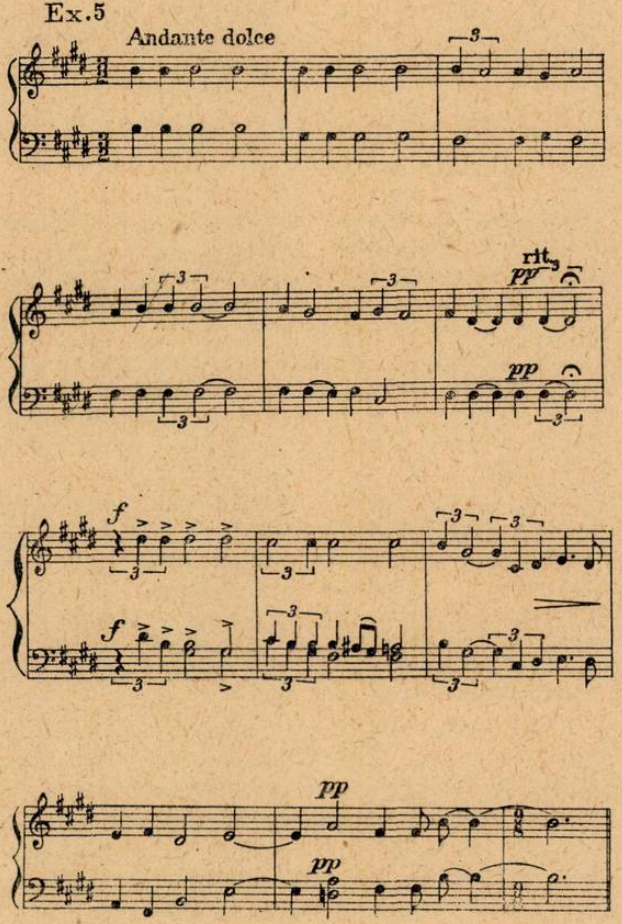
Ex.4



Ingenios este suprapusă monodia micului cor, peste sonoritatea concepută armonic, ca o pedală a corului mixt, amplu tratat timbral.

Unul din cele mai frumoase exemple de *eterofonie* din întreaga literatură corală universală, poate fi întîlnit în ultimul act al operei ; ne referim la celebrul cor al bătrînilor atenieni :

Ex.5

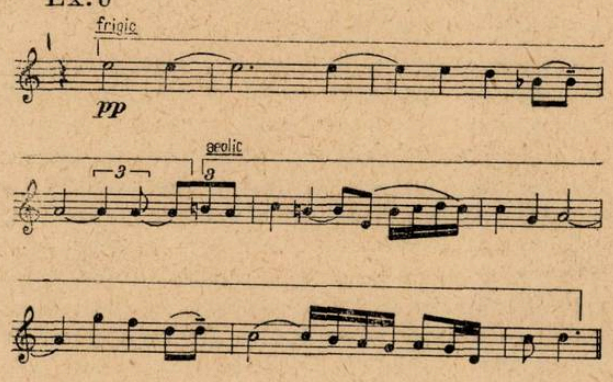


Nu știi ce să admiri mai mult, delicatețea și discreția melodiei, de o inspirație și un farmec arhaic, cu totul aparte, variația ritmică realizată cu mult rafinament sau instabilitatea cadențelor în severul diatonism modal ? Într-o lume sfîșiată de convulsii dramatice, muzica acestui fragment, atît de tipic pentru stilul enescian — căci Enescu a fost un maestru al

eterofoniei — ne apare ca un echilibru sonor ideal, ca o confesiune lirică, senină, aproape optimistă, izvorîtă din poezia reţinută şi nobilă a artei populare. Deşi execuţia acestui fragment se consumă în cîteva minute, avem impresia că a durat ore întregi în care s-au succedat o infinitate de stări şi fapte diferite. Fără a ne da seama imediat, efortul de concentrare în profunzime este uriaş. Ne simţim copleşiţi întrutotul. Există indiscutabil în acest cîntec doinit, cu rezonanţe de vechi colind românesc, o linişte olimpică, o detaşare care este specifică marilor şi poate uneori inabordabilelor înălţimi, atît de prielnice concentrărilor filozofice. Pînă şi sunetul obţine în lumina acestui climat, însuşiri aparte, o austeră reţinere şi interiorizare, atît de străină exuberanţei agresive a artiştilor de suprafaţă, încîntaţi de sine. Toate aceste însuşiri ne îndreptăţesc să intuim în George Enescu tipul ideal de creator al artei viitorului!

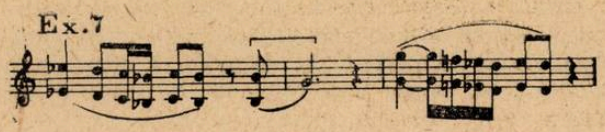
Modalismul lui Enescu are o mare forţă expresivă şi o originalitate puternică. El ne apare cînd diatonic, într-un colorit mai monocrom, însă întotdeauna convingător, cînd cromatic, generator de puternică tensiune interioară şi emoţii artistice autentice. „ — Astfel încă din 1899 — afirmă compozitorul şi muzicologul Ştefan Niculescu, în studiul său „Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu", apărut în „Studii şi cercetări ale istoriei artei", 1961, Academia R. P. R. — Enescu intuieşte cu mult înainte de Messiaen şi chiar de Bartók, posibilitatea construirii unor moduri care să conţină inedite potenţe expresive, plecînd de la interpretarea creatoare a unor intonaţii populare caracteristice". Asemenea exemple pot fi observate în mod clar în creaţii ca Rapsodia a II-a, în prima parte a Octetului (1900), în temele principale ale Sonatei a II-a pentru vioară şi pian (1899), în Preludiul la unison al Suitei I-a (1903), în Suita pentru pian şi în mai toate creaţiile sale scrise în perioada maturităţii şi în special în ultima parte a vieţii. Finalul Simfoniei a III-a — „lento ma non troppo" — ne apare ca o amplă desfăşurare concluzivă a întregului poem vocal-simfonic. Tema principală, de o generoasă respiraţie lirică, expusă la compartimentul coardelor, atrage atenţia prin coloritul modal mai diatonic, cu instabile trepte :

Ex. 6



Melodia e îmbrăcată cînd în veşmîntul elegiac colorat al modului lidic, cînd în acel colorit mai sobru al modului eolic. O parafrazare a acestuia este semnalată în discursul muzical al corului de femei, în toată splendoarea modului eolic :

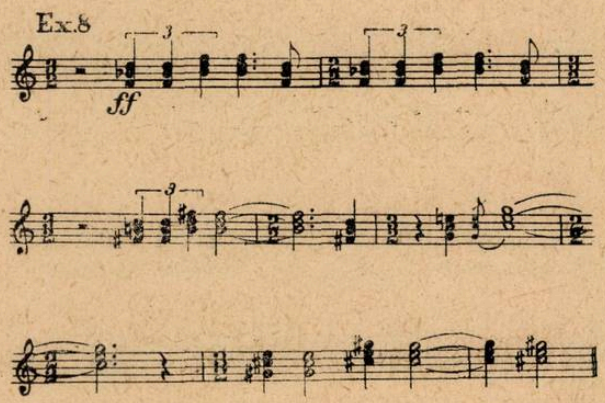
Ex. 7



Şi în acest caz predomină terţa mică enesciană, atît de caracteristică stilului melodic modal al autorului.

Un farmec deosebit îl au paralelismele armonice, în actul II al operei „Oedip", cu un caracter cromatic modal, dovedind o imensă fantezie armonică :

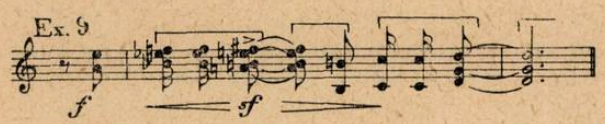
Ex. 8



Obsesia terţei mici enesciene este şi în exemplul de faţă de-a dreptul fascinantă şi creează perfecta unitate stilistică a întregei opere a marelui titan al muzicii româneşti!

Sonorităţile armonice mai dure, dezlegate în unisoane sau în acorduri fără terţă, completează gama bogată în nuanţe a coloritului armonic modal al muzicii modale enesciene : (exemplul 9 — opera „Oedip", actul IV, pag. 212, reducţie de pian) :

Ex. 9



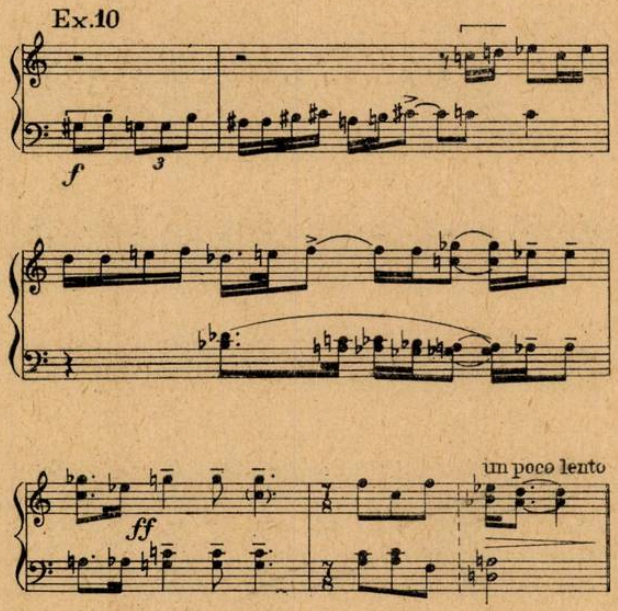
Fără a aduce asperităţile armonice ale lui Bartók, Stravinsky, Webern, Schönberg, Berg, limbajul armonic enescian, cu precădere modal, imprimă muzicii veacului nostru o noblete şi o noutate de netăgăduit şi este apropiat în foarte mare măsură de linia Fauré, Debussy, Messiaen, expresie vie a celui mai rafinat gust armonic.

Minunată este lumea polifoniei enesciene! Aici compozitorul a accentuat cel mai bine caracterele generale ale imaginii alese, umbrind voit pe cele particulare, tinzînd să meargă spre esenţa lucrurilor, fapt ce a reuşit întrutotul. Măiestria cu care Enescu conduce polifonia este într-adevăr uimitoare! Şi în acest domeniu originalitatea este incontestabilă, departe de pastişa barocă şi neobarocă sau de contrapunctul adesea supradimensionat al expresionismului muzical. Deşi mai puţin receptiv la tendinţele de simplificare a limbajului, evidente la unii compozitori ai veacului, autorul nu cade pradă speculaţiilor formale sterile, nici unei arte încărcate, ci dimpotrivă

în cazul lui Enescu asistăm la conturarea unui fenomen de complexitate a mijloacelor de expresie utilizate, ce nu stăvilește cîtuși de puțin reliefarea clară a mesajului estetic. Influențele la Enescu sînt asimilate organic pentru a exprima o realitate națională specifică, străină de orice aspect manierist sau epigonic.

Tehnica contrapunctului imitativ este excelent pusă în valoare în multe piese și sub acest raport redăm un exemplu caracteristic din ultimul act al operei „Oedip" :

Ex.10



Polifonia este condusă cu fermitate, printr-un modalism larg cromatic, unde sînt stilizate intonațiile folclorului românesc și formulele ritmice de dans ; culminația este convingătoare, iar ritmul de 7 timpi foarte bine ales, îi conferă un plus de expresivitate.

Un alt procedeu întrebuințat de autor este suprapunerea a două coruri, sunetele provenind din direcții opuse — procedeu prezent în opera „Oedip" — reînviind în acest sens cu noi semnificații unele aspecte ale stereofoniei, mult agreate de maeștrii polifoniei neerlandeze.

La Enescu sînt interesante variațiile polifonice în jurul unei idei melodice centrale, unde predomină intervalele de terță mică și cvartă mărită, intervale ce predomină în întreaga-i creație. Din acest punct de vedere este interesant un citat al muzicologului maghiar Szabolcsi Bence : — „Un mare artist cizelează o viață întreagă aceeași temă aleasă, respectiv același model de melodie. Se apropie de aceasta din diferite părți, îi descoperă sensuri mereu noi, se contopește într-atîta cu ea, încît ideea melodică filtrată de propria sa personalitate devine o imagine caracteristică pentru întreaga sa artă."

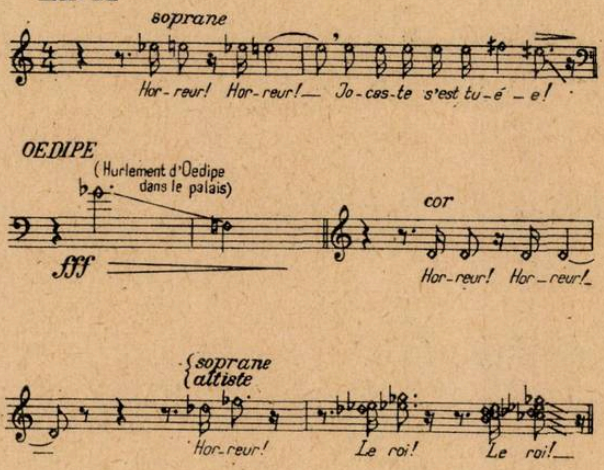
Atît armonia cît și polifonia enesciană au la bază melodia populară, caracteristică prin folosirea subtonului, încadrată în moduri naturale sau cromatice, cu un colorit ornamental bogat, și prezintă adesea minunate elemente de eterofonie, elemente ce imprimă muzicii lui Enescu o notă aparte, acel inefabil specific marilor artiști creatori pe care i-a avut omenirea.

Un alt domeniu unde a excelat compozitorul este *ritmul*. El a izbutit să obțină o mare varietate, datorită în foarte mare măsură prezenței sistemului ritmic „parlando rubato", alături de sistemul tradițional divizionar. „ — Cu timpul — spune Ștefan Niculescu în studiul „Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu" — ritmul liber a căpătat însă o importanță atît de mare, încît în Sonata a III-a pentru vioară și pian, compozitorul a generalizat nu numai modurile cromatice de proveniență folclorică, ci și sistemul ritmic parlando-rubato." Astfel, Enescu a devenit unul din primii și din cei mai de seamă reprezentanți ai incorporării spiritului liber parlando popular în arta europeană cultă" —. Și dacă aruncăm o privire asupra inovațiilor aduse de compozitorii de seamă ai veacului sub acest raport — ne referim la Bartók, Stravinsky, Berg, Messiaen — nu putem să nu amintim la loc de frunte și pe Enescu, perfect conștient de rolul imens pe care poate și trebuie să-l joace variația ritmică în muzica viitorului. Este important de semnalat că odată cu folosirea unui intens cromatism modal și a unui bogat ritm, de cele mai multe ori total asimetric, autorul ține să utilizeze în mai mică măsură contrapunctul imitativ, înlocuindu-l cu contrapunctul liber înflorit, uneori improvizatoric, mai adecvat acestei viziuni componistice și mai apropiat de specificul folcloric. În acest fel se renunță treptat la caracterul baroc al discursului muzical, ce definește o mare parte din arta sonoră din prima jumătate a secolului nostru.

Nu mai puțin atrăgător ne apare aspectul *timbral*. În muzica veacului nostru, mai ales după cel de-al doilea război mondial, varietatea timbrală ocupă în cea mai mare măsură pe creatori. În acest domeniu au un important aport, la începutul secolului, Debussy, Ravel, Dukas, apoi reprezentanții școlilor naționale — Bartók, Stravinsky, De Falla —, exponenții expresionismului german — Schönberg, Berg și mai ales Webern — postimpresioniștii francezi în frunte cu Varèse și Messiaen, iar în vremea noastră Stockhausen, Boulez, Nono, Berio, Penderecki, Xenakis și mulți alții. Lui Enescu îi revine meritul de a fi adus și el elemente interesante și inedite la vremea lui, în această ramură a limbajului muzical.

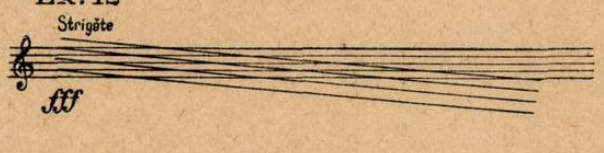
Monodia enesciană, în felul ei aparte de prezentare, datorită melosului modal și intensei variații ritmice, creează o expresie nouă în discursul muzical, foarte specifică climatului liric al autorului. Exemplele analizate mai sus sub acest raport constituie o mărturie grăitoare. Ramificațiile multiple ale scriiturii instrumentale și mai ales corale, prin zeci de divisi, imprimă de asemenea un colorit pregnant. De pildă, ample desfășurări corale din „Oedip", — scena încoronării — ne apar semnificative din acest punct de vedere. Dar cel mai izbutit element în această privință este folosirea eficientă *a sunetului nedeterminat precis*, total diferit cîntecul vorbit al expresionismului german sau de recitativul uneori melodramatic al verismului italian. Redăm un fragment din opera „Oedip" :

Ex. 11

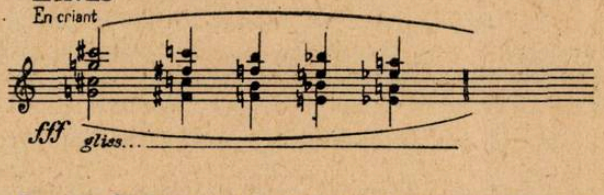


La acest zguduitor aspect al discursului muzical se adaugă caracteristicile jocuri de sferturi de ton, mînuite cu atîta măiestrie de Enescu şi în alte lucrări, apărîndu-ne convingătoare, perfect integrate în stilul general al lucrărilor, fără a aluneca spre pericolul efectelor cu scop în sine. În „Vox Maris" întîlnim exemple asemănătoare, tot atît de sugestive şi pline de forţă expresivă :

Ex. 12



Ex. 13



Oare mult discutata dar şi interesanta creaţie a lui Stockhausen „Carré", unde corul renunţă la text, cîntă vocale şi consoane de cele mai felurite nuanţe, bate din palme, pocneşte din limbă şi din degete, în timp ce în orchestră abia se mai poate vorbi de teme şi motive, mai de grabă de grupe sau mai bine zis de grupări de două tonuri, de glissandi, de izbucniri extatice, acorduri menţinute lungă vreme, răsunînd monoton, nu porneşte într-un fel şi de la acele sferturi de ton şi sunete nedeterminate precis din limbajul coral enescian ? Ar fi o eroare să nu ne dăm seama de spiritul inovator al compozitorului şi în acest sector, cu decenii în urmă. În ce măsură muzica viitorului va merge exclusiv pe drumul creaţiei „Carré", rămîne încă un semn de întrebare, dar cert este că în „Oedip" şi în „Vox Maris", asemenea elemente, ce-i drept, folosite discret, fără ostentaţie şi fără a se renunţa la elementele tradiţionale, îşi au justificarea pe deplin. În zilele noastre sunete nedeterminate precis şi sferturi de ton au fost exploatate cu succes în creaţiile corale „Scene" de Anatol Vieru, pe versuri de Garcia Lorca, Cantata nr. 2 de Ştefan Niculescu, pe versuri de Gelu Naum, oratoriul „Constelaţia omului" de Tiberiu Olah, pe versuri de Maiakovski, în cantatele de Cornel Ţăranu, şi altele, reprezentînd o preluare creatoare a spiritului enescian.

Muzica corală enesciană ca şi întreaga creaţie reprezintă un moment important în dezvoltarea artei sonore universale, atît prin incontestabila valoare artistică cît şi prin noutatea limbajului utilizat. Ea este un simbol al geniului creator al acestor pămînturi şi al acestui popor, realizată cu o mare seriozitate şi profunzime, sculptat ca în granit. Moştenirea enesciană îşi dobîndeşte din ce în ce mai mult adevărata ei semnificaţie umană, umbrind atîtea căutări sterile ale unor pseudo-creatori ce şi-au uitat adevărata menire şi n-au dorit să contribuie la mersul real spre mai bine al culturii, al societăţii. Enescu n-a fost numai un muzician multilateral. Erudiţia sa avea un caracter umanist şi, potrivit acestui lucru, arta sa oferă poporului nostru, bogat în valori creatoare, măsura vie a capacităţii lui de a-şi împlini visele cele mai îndrăzneţe, Enescu fiind totodată unul din marile exemple de conştiinţă artistică universală.

Înfăptuiri și perspective în activitatea primei noastre filarmonici

de vorbă cu Mircea Basarab

— O primă întrebare — i-am spune „cheie" — pentru discuția noastră: cum au fost concepute programele concertelor simfonice și, în general, ale tuturor manifestărilor Filarmonicii „George Enescu" în actuala stagiune ?

— Concepția ce stă la baza tuturor manifestărilor noastre artistice este aceea de a interesa un public cît mai numeros, căruia să-i stimulăm necontenit gustul pentru muzica cea mai bună. Așa cum a subliniat de altfel și revista „Muzica", în editorialul său din primul număr al anului curent, o atenție deosebită am dat compozitorilor clasici și contemporani, deoarece în trecutele stagiuni accentul principal a căzut pe muzica romanticilor. Există capodopere ale muzicii clasice care se cer cunoscute neapărat de către public.

În trecutele stagiuni, Haydn de pildă, apărea în programe sporadic, și uneori de loc. Se executa cel mult o simfonie și Concertul pentru violoncel și orchestră. În stagiunea 1964—1965 a fost prezentat întreg ciclul simfoniilor londoneze (douăsprezece) — ceea ce a prilejuit o privire de ansamblu asupra creației compozitorului din această perioadă. Buna interpretare a muzicii lui Haydn cere, evident, o execuție foarte îngrijită, de care, trebuie să arătăm, orchestra a dat dovadă cu prisosință. Au fost spulberate cu acest prilej și unele opinii pe cît de absurde pe atît de injuste, de altfel izolate, cu privire la posibilitățile orchestrei, urmărind să justifice, în fond, absența, din programe, a muzicii lui Haydn. Dar nu numai Haydn ci și alți mari clasici au figurat la loc de cinste în programele Filarmonicii din actuala stagiune: Bach, Haendel, Gluck, Mozart, Beethoven etc.

Trecînd la compozitorii veacului nostru este de arătat locul larg acordat creației lui Stravinski, De Falla, Britten, Orff etc. Din programe, cu deosebire acelea ale muzicii de cameră, nu au lipsit exponenții de seamă ai școalei vieneze contemporane, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern — ceea ce a dat putința ascultătorilor să-și lărgească indiscutabil orizontul artistic.

— Revista „Muzica" a arătat anumite coincidențe — în intervalul unei aceleiași săptămîni — între programele concertelor Filarmonicii și Radioteleviziunii, propunînd o mai bună coordonare a acestora.

— Părerea noastră este că o asemenea coordonare, deși mai greu de realizat, nu ar fi imposibilă. Țin să subliniez însă — și aici vorbesc din propria-mi experiență — că în marile capitale asemenea coincidențe au loc frecvent, aș putea spune zilnic. Iată bunăoară, cu prilejul turneului nostru de concerte în Anglia, am putut constata că Simfonia a V-a de Ceaikovski se executa în aceeași seară de către trei orchestre diferite, avînd dirijori diferiți. De altfel, cînd e vorba de lucrări mai puțin cunoscute din

repertoriul contemporan asemenea programări şi, consecutiv, interpretări diferite, cred că sînt binevenite. Trebuie să mai fac observaţia că fiecare instituţie are de altfel, publicul, abonaţii săi. Desigur, trebuie urmărită atent coordonarea, pe plan general, dar nu cred că trebuie încorsetat planul unei instituţii. Doresc să arăt într-o ordine de idei vecină, că ne-am străduit să eliminăm, în actuala stagiune, supărătoarele înlocuiri de ultima oră ale unor solişti şi dirijori, ca şi ale unor lucrări.

Am urmărit cu exigenţă excluderea... aleatorismului — ceea ce nu însemnează că am declarat război muzicii aleatorice din programele noastre. Exceptînd doar două cazuri de forţă majoră (îmbolnăvirea pianistei japoneze Hisako Tsuji şi a violonistului maghiar G. Garay), programele au fost executate întocmai cum fuseseră stabilite iniţial, ştiind că, de obicei publicul este foarte sensibil la orice schimbare.

— *Actuala stagiune se caracterizează, între altele, prin prezenţa la Filarmonică a unor caspeţi de valoare mondială recunoscută: Georges Prêtre, Anatole Fistoulari, Monique de la Bruchollerie, Lola Bobescu, Aldo Ciccolini, Annie Fischer ş. a. ...*

— Înţeleg ce vreţi să întrebaţi. Am urmărit să continuăm, pe cît ne-a fost posibil, Festivalul „George Enescu", să ţinem şi să ridicăm cît mai sus prestigiul Bucureştiului, reputaţia sa de centru muzical internaţional.

Această acţiune va fi pe viitor intensificată, ţinînd însă seama, ca şi în actuala stagiune, de valoroşii noştri interpreţi — solişti, dirijori, a căror prezenţă nu poate fi disputată în programele filarmonicii.

— *Calitatea dv. şi de compozitor ne îndreptăţeşte a fortiori întrebarea: Cum aţi înţeles să promovaţi creaţia simfonică şi de cameră românească şi care sînt perspectivele, din acest punct de vedere, în viitoarea stagiune?*

— Militäm cu convingere pentru promovarea creaţiei originale româneşti. Aceasta nu constituie un simplu act declarativ ci o profesiune de credinţă ce nu trebuie să se plătească doar cu vorbe ci cu fapte. Este bine să se ştie că în stagiunea 1964-65 au fost programate următoarele lucrări: *„Triptic* (W. M. Klepper); *Simfonia a II-a* de W. Berger, *Mişcare simfonică* (Liviu Glodeanu); *Simfonia I-a, a II-a, Suita I-a, Rapsodia I-a* (George Enescu); Suita *„Pagini din copilărie"* (Valentin Gheorghiu); *Simfonia cantabilă* (Theodor Grigoriu); *Rapsodia* (Mircea Basarab); *Simfonia „brevis"* (Cornel Ţăranu); *Impresii de iarnă* (Nona Ottescu); *Concert pentru orchestră de cameră* (Zeno Vancea); *Cinci piese pentru orchestră* (Ludovic Feldman); *Burlesca* (Mihail Jora); *Acteon* (Alfred Alessandrescu); *Marea Neagră* (Al. Paşcanu); *Concertul nr. 2 pentru orchestră* (Mihai Rădulescu) ş.a. La acestea se adaugă un mare număr de lucrări din domeniul muzicii de cameră, de Enescu, P. Constantinescu, Th. Rogalski, M. Jora, T. Ciortea, T. Brediceanu, S. Toduţă, A. Vieru, A. Stroe, T. Olah, P. Bentoiu, C. Ţăranu, D. Capoianu, D. Popovici, D. Constantinescu, Al. Hrisanide, A. Raţiu etc., etc.

Peisajul creaţiei româneşti fiind foarte variat, am urmărit ca atît lucrările scrise cu mijloace de expresie tradiţionale cît şi mai înnoitoare, să se afle la nivelul muzicii din repertoriul universal. Filarmonica a deschis larg porţile tineretului, atît în ceea ce priveşte creaţia de cameră cît şi simfonică. În scopul unei serioase selecţionări a lucrărilor româneşti, acestea vor fi executate şi la sfîrşitul stagiunii, mai întîi în faţa consiliului artistic al Filarmonicii, care va aviza. E de dorit să promovăm lucrări realizate de compozitori la cel mai înalt nivel artistic. Filarmonica este o instituţie academică, ea nu poate fi transformată într-una ... experimentală, ori cît de generos ar fi acest lucru.

— *Cum vedeţi, profilul în linii mari, al stagiunii viitoare?*

— Specificarea „linii mari" este necesară. O certitudine este prezenţa în programe, a unor cicluri Bach şi Mozart. Vom prezenta, de asemenea, o serie de prime audiţii din marele repertoriu universal. Detaliile, mai tîrziu.

Paralel cu concertele simfonice, de o atenţie susţinută se vor bucura, ca şi pînă în prezent, concertele pentru studenţi. Am putut bine constata că muzica lui Beethoven entuziasmează tineretul. Îi vom oferi audiţii cu ciclul integral al simfoniilor şi uverturilor beethoveniene.

— *Cum priviţi critica şi, în general, cronica muzicală?*

— Părerea mea (şi nu numai a mea) este că orice critică trebuie să fie constructivă — ceea ce nu reuşeşte totdeauna. Ii revine rolul important de a informa foarte obiectiv publicul, şi de a crea, în acelaşi spirit de obiectivitate, un curent de opinie. Faţă de artiştii români, pe care critica de peste hotare i-a elogiat, punîndu-i alături de interpreţii de valoare internaţională, socotesc că critica noastră ar fi de dorit să se manifesteze cu mai multă solicitudine. Poate n-ar fi rău o paritate (de sentiment) cu oaspeţii străini ce se perindă la noi. Din păcate deseori lipseşte acea căldură în aprecieri, care să-i stimuleze. Iată, despre concertul excelent (Sonatele de Beethoven) al fraţilor Gheorghiu — pentru a da un exemplu — nu s-a pomenit un cuvînt, iar momentul comemorativ Enescu, din anul acesta, a fost privit cu indiferenţă. Nu trebuie pierdut niciodată din vedere că viaţa noastră muzicală este susţinută în primul rînd de munca artistică dusă cu dăruire şi abnegaţie, de interpreţii români. La rîndul ei, presa cotidiană şi cea săptămînală e de dorit să acorde un spaţiu mai mare muzicii. Toate acestea vor contribui la o şi mai mare înflorire a vieţii noastre de concert.

Convorbire realizată de *J.-V. Pandelescu.*

Cum sprijinim creşterea artistică a tinerilor solişti

de G. AVACHIAN

Necesitatea formării unor cadre solistice de cea mai bună calificare s-a impus mai de mult, cu stringenţă, în viaţa noastră muzicală. Relaţiile noastre în domeniul artistic şi cultural sînt într-o necontenită dezvoltare, devenind tot mai bogate, mai strînse, atît cu popoarele învecinate, cît şi cu cele mai îndepărtate. Este evident că în concertul internaţional al oamenilor de artă, cultura noastră muzicală se cere vehiculată la cel mai înalt nivel, atît în ceea ce priveşte creaţia cît şi interpretarea. Ea făcîndu-se prin mijlocirea purtătorilor de cuvînt ai muzicii — soliştii şi dirijorii — este de aşteptat ca ritmului furtunos în care s-a dezvoltat şi se dezvoltă întreaga noastră viaţă economică, culturală şi artistică, să-i corespundă o dezvoltare echivalentă şi în domeniul artei interpretative, în măsură să ne asigure o prezenţă de cît mai mare prestigiu în ţară şi peste hotare.

Trebuie să subliniem dintru început, că, trăind în epoca înregistrărilor magnetofonice şi discografice, interpreţii sînt obligaţi să observe cu mult discernămînt cea mai mare precizie în primul rînd în execuţie. Îndrumătorii au avut în aceste elemente noi de tehnicitate un sprijin deosebit. Ecoul acestor permanente confruntări s-a făcut simţit în primul rînd în instituţiile noastre de învăţămînt muzical — ceea ce a dus la o indiscutabilă potenţiere şi înălţare a nivelului artistic. Au crescut exigenţele tuturor. Aceste exigenţe pe plan naţional au fost supralicitate însă, în ultimii ani, pe plan internaţional. Pentru a preciza ideile, vom arăta că atît din experienţa noastră cît şi a unor personalităţi artistice de notorietate, s-a putut constata că la concursurile internaţionale de interpretare — vioară, pian, violoncel, canto — nu se mai prezintă debutanţi, ci solişti apropiaţi de maturitate, cu o activitate şi experienţă îndelungată. De aici obligaţia ca tinerii noştri ce intră în asemenea competiţii să fie extrem de pregătiţi, printr-un efort continuu, metodic, stăruitor. Nu vom ascunde faptul că, în trecutul apropiat, pregătirea pentru o seamă de concursuri internaţionale nu s-a făcut în cele mai bune condiţiuni. De obicei se ducea o muncă „în asalt", de trei-patru luni. Aceasta în cazul cel mai bun. Este aproape de mirare că am reuşit să obţinem totuşi premii internaţionale importante.

Trebuie să mai arătăm, un fapt verificat, că nivelul concursurilor internaţionale creşte necontenit. Juriile şi membrii respectivi — în mod statistic aproape aceeaşi — au confirmat acest lucru. Henry Gagnebin, pentru a da un exemplu, ne-a afirmat că din cele 54 (cincizeci şi patru) jurii la care a participat, cel de al treilea Concurs internaţional „George Enescu" a fost — îndeosebi la vioară — printre cele mai ridicate ca nivel artistic. Acest fapt s-a verificat chiar de la prima etapă.

Neavînd încă o aspirantură pe lîngă Conservatorul nostru, care să valorifice sistematic, la un plafon superior, însuşirile solistice ale tinerilor absolvenţi, cadrele didactice superioare au depus un efort deosebit de susţinut pentru a putea face faţă, cu elementele tinere de care dispuneam, concursurilor internaţionale, la care am participat. Acesta nu a fost desigur un proces natural. Vom arăta însă că lucrurile se îndrumează în prezent pe o cale foarte bună.

Pentru a fi în măsură să facem faţă unor exigenţe interpretative tot mai sporite şi pentru

a da posibilitate tinerelor elemente dotate atît din Capitală cît şi din ţară de a dispune din vreme de o îndrumare cît mai temeinică, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă a luat o hotărîre pe care o apreciem ca extrem de importantă. Astfel, începînd de la 1 ianuarie 1965, se dă posibilitatea materială ca toţi tinerii, recunoscuţi ca înzestraţi de forurile didactice în cadrul cărora activează, unii din Bucureşti, alţii din restul ţării — să poată beneficia de îndrumare din partea unora dintre cele mai reprezentative personalităţi ale vieţii noastre artistice (la alegere), să-şi poată desăvîrşi instrucţia, educaţia muzicală. Pînă în prezent, un număr de aproximativ 36 tineri interpreţi urmează asemenea cursuri de perfecţionare avînd profesorii pe care îi doresc. Citäm pe cei care beneficiază de aceste cursuri: a) *Pian:* Amiraş Gabriel, Paraschivescu Teodor, Molnar Judith, Cristea Zalu, Enei Aurora, Velt Ion, Constantin Stelian, Maricica Cristian, Liliana Şerbescu; b) *Vioară:* Podlovski Daniel, Jalobeanu Gh., Kiss Ladislau, Cornelia Bronzetti, Al. Todicescu, Eleonora Geantă, Gavrilă Angela, Vasile Cornelia, Ijac Gabriela, Sîrbu Maria; c) *Cello:* Mozatu Dumitru, Suciu Marius, Ştefan Metz, Elena Botez, Niculae Şarpe, Ilea Cătălin, Sladec Robert; d) *Canto:* Stoica Mariana, Agata Druzescu, Buzea Ion, Spiss Ludovic, Rotundu Emil, Mugur Bogdan, Cătană Vasile, Martinoiu Vasile, Ion Iercoşan. Această acţiune de perfecţionare socotim că reprezintă un mare pas înainte în viaţa noastră muzicală şi în ceea ce priveşte rezultatele, avem destule motive să fim cît se poate de optimişti. O asemenea muncă artistică, desfăşurată sub o îndrumare de mare competenţă, va aduce o îmbogăţire sensibilă a capacităţii artistice a tinerilor solişti, o însuşire a unei sănătoase concepţii interpretative. Care este această concepţie? Este absolut necesar ca tinerii noştri să-şi făurească, în primul rînd, o solidă, precisă şi bogată bază tehnică.

Această bază va îngloba multitudinea mijloacelor de exprimare instrumentală, adică tehnica generală. Ea va cuprinde de la primele mijloace de emisiune pînă la tehnica complexă a expresiei, astfel ca, în exteriorizarea ei, concepţia interpretativă să nu fie frînată.

În ceea ce priveşte interpretarea, ea trebuie axată pe o clară, obiectivă şi actuală înţelegere a partiturii. Interpretarea se cere construită pe un fundament raţional, adecvat structurii componistice şi conţinutului emoţional. Este necesar să se aibă în vedere un tempo pe cît posibil unitar şi fără fluctuaţii cu caracter vetust.

Pulsaţia ritmică este de dorit să fie precisă, fără echivoc.

Interpretul va înţelege şi trăi intens fenomenul muzical, îl va comunica însă cu sobrietatea compatibilă cu un nivel artistic-cultural înalt.

Am credinţa că, în noile condiţii create, şi prin eforturile conjugate ale profesorilor şi elevilor, o bună parte din tinerii solişti vor face faţă, cu succes, variatelor exigenţe impuse de înfloritoarea noastră viaţă muzicală, ca şi de competiţiile şi, în general, manifestările artistice de la noi şi de peste hotare, la care vor participa.

În ziarul *Thessaloniki* din 2.IV. 1965 criticul G. N. Mil consemnează:

„Succes deosebit a repurtat, lunea trecută, al 16-lea Concert al orchestrei simfonice (S.O.V.E.) dirijată de S. Mihailidis la care concert şi-au dat concursul interpreţii români fraţii Ştefan (vioară) şi Valentin (pian) Gheorghiu. Acest concert a fost omologat drept unul dintre cele mai bune ale anului. Pentru prima oară doi solişti de reputaţie mondială (şi mai ales fraţi) au participat la concert în aceeaşi seară..." Interpretînd Concertul în re major de Brahms pentru vioară şi orchestră, Ştefan Gheorghiu a justificat faima sa de merituos reprezentant al artei interpretative româneşti, în străinătate. Autentic talent violonistic, cu trăsătură de arcuş egal de expresive în notele grave şi acute, cu sunet plin de strălucire, solistul a redat Concertul de Brahms cu un brio care a suscitat un entuziasm furtunos, antrenînd chiar şi pe aceia ce veniseră să descopere greşeli. Ştefan Gheorghiu a cîntat cu mult elan şi căldură.

Acompaniamentul orchestrei — exceptînd partea I-a (allegro ma non troppo) unde solistul a fost întrucîtva acoperit — l-am socotit destul de satisfăcător.

În partea a doua a concertului am ascultat *Variaţiile simfonice* de Franck, pentru pian şi orchestră în interpretarea lui Valentin Gheorghiu. Colaborarea unui conştiincios şi captivant pianist — care şi cu alte ocazii ne-a dat măsura măiestrei sale capacităţi interpretative — a constituit neîndoios, temeliile reuşitei acestei audiţii. Valentin Gheorghiu artist de desăvîrşit talent, a interpretat lucrarea de Franck, cu acurateţe de sunet, cu o strălucită tehnică, cu o stăpînire de sine care uimeşte şi cu multă graţie. Într-o colaborare strînsă cu dirijorul, ne-a dăruit o minunată interpretare a *Variaţiilor simfonice*. La rechemările insistente ale publicului, fraţii Ştefan şi Valentin Gheorghiu au oferit în supliment piese — respectiv — de Bach şi Andante spianato şi Marea poloneză de Chopin precum şi o piesă pe motive populare de Paul Constantinescu. Valentin Gheorghiu a interpretat ulterior *Variaţiile simfonice* de Franck cu Filarmonica din Atena sub bagheta dirijorului Th. Vavaianis.

Ziarul *Vima* (Tribuna) din 8.IV. 1965 scrie sub semnătura criticului Dion Iatra: „Excelent pianist, pe care l-am mai aplaudat şi cu alt prilej ca solist al orchestrei de stat, Valentin Gheorghiu a redat cu sonoritate şi cu profundă muzicalitate, partea pianului..."

Despre acelaşi concert cotidianul *Kathimerini* din 9.IV.1965, criticul Iorgos Leotsakos arată: „...Valentin Gheorghiu ne-a oferit o interpretare strălucită a *Variaţiilor* pe care le-a cîntat cu un tuşeu sigur şi plin de nerv cu o sonoritate pură şi cristalină..."

George Enacovici

de GEORGE MANOLIU

Printre personalităţile artistice care au contribuit — în prima jumătate a secolului nostru — la dezvoltarea învăţămîntului de specialitate (punînd bazele unei şcoli româneşti), numele lui George Enacovici se înscrie cu cinste şi autoritate.

El a întîmpinat această datorie patriotică cu o deosebită capacitate artistică, cu o pregătire temeinică, lucrînd stăruitor şi fără ostentaţie.

Dacă urmărim unele momente din drumul carierii sale, vom găsi date interesante atît pentru explicarea formaţiei sale artistice şi pedagogice, cît şi pentru lămurirea unei etape de luptă şi adîncă încredere în viitorul vieţii noastre muzicale.

Absolvent al Conservatorului din Bucureşti (clasa de vioară prof. Kresz), pleacă la Paris, dar, după un an, în 1914, declanşarea războiului îl sileşte să se reîntoarcă în ţară.

Această întrerupere îi prilejuieşte însă *întîlnirea cu George Enescu.* Are astfel fericirea unică de a lucra vioara şi compoziţia cu geniul muzicii româneşti. Obţine, după un an, *„Premiul I de compoziţie"* instituit de George Enescu, *alături de Mihail Jora* şi *Stan Golestan.* Cu acest fond de cunoştinţe şi cu această aleasă preţuire se reîntoarce George Enacovici, la Paris.

Deschid cu emoţie anuarul renumitei academii „Schola Cantorum" (unde, douăzeci de ani mai tîrziu, aveam să-mi desăvîrşesc şi eu studiile) şi găsesc numele lui George Enacovici însoţit de calificative maxime, în două mari secţii : cursul de compoziţie al ilustrului Vincent d'Indy şi cursul de vioară al lui Armand Parent. Pregătirea sa, are astfel, nivelul cunoaşterii complexe a fenomenului muzical, datorită căreia, rezultatele muncii sale pedagogice vor căpăta un sens creator. Muzicianul va ilumina pe interpret, instrumentistul va inspira pe compozitor, iar pedagogul va găsi înţelepciunea şi frumuseţea misiunii sale.

La catedra de vioară de la Conservatorul din Bucureşti, unde este numit în 1919, în locul lui Robert Klenck, George Enacovici aduce *elementele şcolii franceze, valorificate prin învăţătura enesciană.* Admirabila asociere a preocupărilor de proporţie, acurateţe tehnică şi eleganţă, cu acele mijloace de pătrundere şi comunicare cît mai fidelă a conţinutului, va crea o concepţie de predare foarte interesantă.

George Enacovici a rămas un eminent instrumentist ceea ce este extrem de important în aplicarea şi dezvoltarea unei concepţii pedagogice. Nimic nu egalează această vie confruntare între teoria şi practica artistică.

Bun pianist, improvizator, el îşi acompania elevii chiar în studii (pentru vioară solo), urmărind să creeze permanent o ambianţă în care să fie prezent *obiectivul muzical.*

Educator fin, pentrucă era blînd şi bun şi cu o experienţă de viaţă artistică, Enacovici era afectuos în relaţiile cu elevii, urmărind dezvoltarea unui esenţial atribut al personalităţii autentice : *sinceritatea.*

În cei 35 de ani de activitate didactică, George Enacovici a dat la iveală mulţi absolvenţi. Printre elevii care se mîndresc cu şcoala maestrului lor se numără cîteva nume bine cunoscute în lumea artistică şi didactică : Ion Voicu, Gabi Grubea, Vasile Boniş, Victor Predescu şi profesorii Adia Gherţovici, Alexandru Ghinil, Cecilia Geantă, Nina Alexandrescu ş. a.

Compozitorul George Enacovici a îmbogăţit repertoriul muzicii româneşti cu lucrări în toate genurile instrumentale, creaţii bine construite, realizate în spiritul şcolii maeştrilor săi Enescu şi d'Indy.

O vie activitate concertistică şi de muzică de cameră a menţinut strîns legătura interpret-compozitor-pedagog. A iniţiat şi a fost entuziastul animator al cvartetului de coarde ce-i purta numele, susţinînd concerte, turnee şi permanente programe la Radio. George Enacovici a fost — puţin timp — concert maestrul Filarmonicii, apoi membru fondator şi (timp de cinci ani) concert maestrul Orchestrei Simfonice Radio. A fost vicepreşedintele Sindicatului Artiştilor instrumentişti.

Viaţa şi activitatea sa sînt un exemplu înalt de dăruire, modestie şi adîncă înţelegere a datoriei sale patriotice.

Amintirea sa va stărui ca un preţios imbold în munca şi ţelurile noastre de azi.

Emil Monţia

S-a stins din viaţă compozitorul Emil Monţia.

Născut la 6 ianuarie, 1882, în comuna Şicula de lîngă Arad, într-o familie de obîrşie ţărănească cu preocupări muzicale, Emil Monţia a avut, încă de timpuriu, posibilitatea de a se adăpa la tezaurul muzicii populare.

„Cîntecul popular mi-a fost cel dintîi dascăl — mărturisea compozitorul — ; din fragedă copilărie ştiam pe din afară toate cîntecele din satul meu".

Cursurile elementare şi medii le-a făcut în satul natal, apoi la Arad şi Timişoara, după care s-a înscris la Academia de Drept din Oradea şi apoi de la Cluj, obţinînd în anul 1905, doctoratul.

Paralel, ia lecţii mai întîi de la vestitul „meşter de vioară" Dianu, lăutar din satul său natal şi apoi, de la Cseska, Wondracek şi Psetechtiel. Curînd, Monţia dobîndeşte cunoştinţe teoretice şi practice, care îi permit să abordeze compoziţia încă de la vîrsta de 14 ani, cînd scrie piesa „Mîndruliţă, mîndruliţa mea", un cîntec melodios de inspiraţie populară, care avea să se bucure de circulaţie în toată ţara.

La Oradea, tînărul muzician participă la alcătuirea unui sextet

(în 1889) care dă reprezentaţii săptămînale contribuind la popularizarea, în rîndurile publicului, a unor lucrări de Ciprian Porumbescu, Iacob Mureşianu, precum şi a unor lucrări din repertoriul universal.

Tot în anii tinereţii îşi începe şi activitatea în domeniul culegerii de folclor pe care o va intensifica odată cu anul 1907, după stabilirea sa definitivă la Şiria — comună de lîngă Arad, unde avea să dea la iveală numeroase publicaţii.

Lecţiile de pian şi compoziţie cu Ion Scărlătescu şi Eusebie Mandicevski au lărgit şi mai mult orizontul muzical a lui Emil Monţia. El avea să tindă la realizarea unei muzici melodioase, care să-şi tragă seva din muzica populară.

Cercetînd lucrările lui Emil Monţia se poate uşor constata predilecţia compozitorului de a folosi un limbaj muzical simplu accesibil direct. Principala trăsătură a operei sale constă în caracterul ei popular, în legătura ei indisolubilă cu folclorul.

Corurile sale, miniaturile pentru vioară şi pian şi voce şi pian, ca şi numeroasele pagini din operele sale dovedesc aceasta. Creaţia lui Emil Monţia cuprinde peste 130 de cîntece cu acompaniament de pian, pe versuri de Mihai Eminescu, George Coşbuc, St. O. Iosif şi alţii, mai multe piese instrumentale pentru vioară şi pian, coruri, precum şi 5 opere. De asemenea el a publicat 8 volume de culegeri de folclor.

Tematica abordată de compozitor izvorăşte constant din viaţa şi istoria poporului.

Pe lîngă preocupările componistice el şi-a continuat în ultimul timp activitatea în domeniul îndrumării mişcării muzicale de amatori. „Preţuirea pe care regimul popular o arată muncii noastre — mărturisea Emil Monţia într-un interviu acordat Radioteleviziunii — îmi dă puteri sporite în munca de creaţie".

Compozitorul a vibrat cu generozitate pentru binele muzicii româneşti pînă cînd a fost răpus de bătrîneţe şi boală. Numele său va rămîne înscris în istoria muzicii noastre. Cele mai bune dintre lucrările sale au şi intrat în patrimoniul culturii muzicale româneşti.

VASILE DONOSE

La concursul de vitrine organizat de Centrala librăriilor şi difuzării cărţii a fost apreciată în mod deosebit vitrina cărţii muzicale realizată de regiunea Cluj şi găzduită la Librăria Mihai Eminescu din Bucureşti.

Vitrina este o adevărată microexpoziţie, atît prin numărul de titluri expuse cît şi prin selecţionarea lucrărilor. Organizatorii au figurat un portativ muzical pe care au înşirat titluri sub egida *Călătorie în lumea muzicii*. Prin jocurile de culori ale copertelor s-a ajuns la o prezentare vie a celor mai reprezentative lucrări de muzicologie apărute recent. Cu regretul absenţei partiturilor de muzică editate la noi, această microexpoziţie vine să completeze o suită întreagă de asemenea expoziţii dedicate împlinirii a zece ani de la moartea lui George Enescu.

Microexpoziţia *cărţii muzicale* de la Librăria M. Eminescu este în acelaşi timp şi o modalitate de verificare a prezentării grafice a lucrărilor apărute în ultima vreme. Prin aceste ultime apariţii Editura muzicală face un pas înainte, oferind cărţi mai atractive şi mai reprezentative în acelaşi timp, din punct de vedere tehnografic. O menţiune în acest sens trebuie acordată partiturii operei *Oedip* de George Enescu.

EMIL MANU

Corul de cameră „Madrigal"

Înființată la începutul anului 1962, tînăra formație corală „Madrigal" a reușit într-o scurtă perioadă de manifestare să se impună cu autoritate. Formația se caracterizează printr-o tehnică vocală superioară, concretizată în execuții migălos cizelate în care se evidențiază grija pentru expresia muzicală.

Dimensiunile relativ reduse ale corului „Madrigal" (28 persoane) îi permite trecerea subită de la cele mai fine combinații sonore la desfășurări de mare amploare. Membrii corului sînt, în majoritate, studenți ai claselor de canto și pedagogie ale conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Proveniți din formații corale cunoscute (Ansamblul U.T.M,. corul de copii Radio și formația corală de copii a C.C.S.), tinerii coriști — cu o vîrstă medie de 18—22 ani — sînt atașați puternic muzicii.

Conducătorul lor artistic, dirijorul *Marin Constantin*, i-a selecționat cu severitate căutînd să înmănuncheze în formația sa voci tinere, dotate nativ cu o emisiune vocală lejeră și cu un timbru pur și specific categoriei vocale respective, urmărind în acest fel să obțină, chiar din componență, o culoare vocală egală și omogenă.

Corul este organizat pe patru compartimente mixte cu subpartide rezultate din divizări (soprane secunde, contralte, tenori secunzi și baritoni).

Tehnica sa superioară este rezultatul unui complex și minuțios antrenament vocal realizat metodic și cu atenție deosebită pentru atingerea obiectivelor tehnice propuse (acuratețe și suplețea intonației, precizie în atac, dozaj și acordaj în ansamblu.)

Desfășurată pe mai multe planuri și obiective, pregătirea se face în cursuri de : *canto* — impostație, emisiune, dicțiune ; *intonație colectivă* — dezvoltarea simțului armonic prin solfegii pe intervale dificile, vocalize acordice *(Kurt Thomas)* practicate cu egalitate de emisiune și pornind de la poziția timbrală a sunetului alb, *nonvibrato*, pînă la cele mai diverse intonații, *aperto-coperto ; vocalize polifonice (Alfred Mendelsohn)* în care se studiază probleme de ritmică și sincronizare polifonică ; *studiul limbilor* (germană, franceză, engleză și italiană).

Efortul corului de cameră „Madrigal" pentru îmbogățirea paletei timbrale este impus de însăși problematica lucrărilor abordate. Adeseori dirijorul apelează la exerciții create *ad hoc*, extrase din piesele studiate pentru rezolvarea unor celule metroritmice sau intonaționale dificile. Seriozitatea travaliului este prezentă și în repetiții. Studierea repertoriului se face cu deosebită grijă pentru puritatea stilului și dezvăluirea particularităților de caracter și atmosferă ale lucrărilor.

Repertoriul este axat pe compoziții aparținînd preclasicilor italieni, francezi, germani și englezi. În consecvență cu numele ce-l poartă, corul de cameră al studenților conservatorului din București a cultivat cu prioritate : *madrigalul, lied*-ul polifonic, *canzona, ballata* și *motetul*. Chiar de la primele sale concerte (Brașov, București 1963) corul a prezentat, alături de maeștrii genului polifonic tradițional și lucrări ale compozitorilor clasici universali precum și lucrări de certă valoare ale compozitorilor români, înaintași sau contemporani. Iubitorii de muzică corală au putut asculta, în puținele dar reușitele concerte ale corului, lucrări ale compozitorilor : *Arcadelt, Palestrina, Gesualdo da Venosa, Jannequin, Costeley, Passereau, Hassler, Morley, Bennet, Dowland* etc. Prime audiții cu operele unor compozitori renascentiști ca : madrigalul „Alla riva del Tebro" de Palestrina ; *Chanson*-ul „Languir me fais" de Claudin de Sermisy pe versurile contemporanului său Clément Marot (versuri care l-au inspirat și pe George Enescu) ; Madrigal Nr. 1

de Monteverdi și lucrarea lui Gaudimel (profesorul lui Palestrina „Par le desert de mes peines").

În cursul anului 1964 tînărului cor de cameră „Madrigal" i-a revenit onoarea de a participa la concertele organizate în cadrul celui de al III-lea festival muzical „George Enescu".

Debutînd în repertoriul vocal simfonic, corul a realizat o memorabilă interpretare a cantatelor : *Phoebus și Pan* și *Magnificat* de Joh. Seb. Bach. Impresia asupra auditorilor străini și aprecierile făcute cu acest prilej sînt elogioase. Compozitorul elvețian *André Marescotti* declară : „Am ascultat cu plăcere programul corului *Madrigal* condus de Marin Constantin. În Europa cororile de asemenea valoare se pot număra pe degetele unei singure mîini".

Franz Walter, secretar general al *Asociațiilor Europene a festivalurilor de muzică*, scrie : „Corul Madrigal ne-a oferit o interpretare de calitate internațională, de primul rang". *Marc Pincherle* criticul de la „Nouvelles litteraires" (sept. 1964)... : „corul este înzestrat cu o justețe de intonație miraculoasă..."

S-a mai remarcat prezența corului și în concertul lecție *Haendel și școala vieneză* unde a executat cantata „Friedensode" de G. Fr. Haendel. În concertul atît de atrăgător intitulat : *Muzica, pictura, poezia* ne-a oferit muzică corală franceză pe versuri de Ronsard, Baïf și Marot.

În ascendența sa artistică, corul ne-a prilejuit o adevărată surpriză prin execuția rafinată și sensibil nuanțată a pretențioaselor lucrări ale lui Webern : Cantata I „Filimuna" pentru soprană solo, cor și orchestră și „Das Augenlicht", ciclu de lieduri pentru bariton, cor și orchestră. Pentru însușirea acestor lucrări prezentate de altfel în colaborare cu orchestra de cameră dirijată de Paul Popescu, corul a făcut față unor serioase eforturi în vederea rezolvării unor noi probleme de ritmică și intonație.

În fața unei polifonii noi, de factură modernă, într-o lucrare construită pe baza sistemului dodecafonic, coriștii și dirijorul au trecut cu succes acest important examen. Putem constata că succesele dirijorului Marin Constantin, de patru ori laureat al concursurilor internaționale F.M.T.D. *(Moscova, Viena, Helsinki* și *București)* nu sînt întîmplătoare.

Tinzînd către maturitatea artistică și pedagogică, Marin Constantin se caracterizează ca dirijor prin adîncirea concepției muzicale, deosebita sa putere de comunicare și resursele pedagogice, prin adaptabilitate spontană, aproape reflexă, la variate stări afective și stiluri de exprimare.

Aceste tendințe spre perfecțiune se făceau observate și în interpretările Ansamblului U.T.M. cu care dirijorul Marin Constantin a întreprins turnee în Anglia, Italia, Grecia, Austria și Franța (unde a imprimat, la invitația lui Jean Roire, un disc de muzică românească *(Chant du monde)*.

Atașat artei corale prin vocație și dăruire, Marin Constantin realizează o interpretare rafinată, profundă, fidelă față de intenția autorului. Gestica sa este clară și ponderată, fără a se lăsa furat de efecte de ieftină spectaculozitate.

Revenind la formația de cameră „Madrigal" vom menționa ceva din planurile sale de viitor. Așa de pildă anul acesta participă, în cursul lunii iunie, la Festivalul Haendel de la Halle.

Interesul formației și a conducătorului ei pentru muzica corală românească clasică și contemporană este demn de laudă. Considerăm că această atitudine față de creația corală va stimula realizarea unor creații inspirate și demne de cultura noastră nouă, socialistă.

Șantierului creației noastre în domeniul muzicii corale i se deschide, prin existența acestei formații de prestigiu, frumoase perspective, atît în ceea ce privește evoluția cît și popularizarea peste hotare a muzicii românești.

GEORGE DERIEȚEANU

NOTE

În ziua de 13 aprilie 1965 a avut loc la Praga un concert de muzică vocală și instrumentală la care s-au interpretat lucrări de femei compozitoare din Cehoslovacia, R. D. Germană, Suedia, Bulgaria, Polonia, U.R.S.S. și Iugoslavia.

Țara noastră a fost reprezentată prin lucrări vocale de Felicia Donceanu, Florica Dimitriu, Carmen Petra și Hilda Jerea.

În ziua de 20 februarie 1965 a avut loc la Leipzig un concert de muzică de cameră interpretat de către Ruth Bache (vioară) și Irene Werner (pian).

În programul acestui concert au figurat printre alte piese, Dansurile românești pentru vioară și pian de Hilda Jerea.

În articolul „Glorioase vestigii ale artei noastre lirice — Note la Muzeul T.O.B." (apărut în Nr. 3" martie 1965) al revistei „Muzica" la pag. 38, col. din mijloc — Opera Națională din Cluj — s-au strecurat unele date inexacte. Pentru stabilirea adevărului istoric, rectificăm :

„Opera Română din Cluj a fost întemeiată la 13 septembrie 1919 de compozitorul Tiberiu Brediceanu, șeful de resort al Ocrotirei sociale și Artelor din Consiliul Dirigent al Ardealului.

Sub directoratul general al lui Tiberiu Brediceanu, Opera Română din Cluj s-a inaugurat la 25 mai 1920 cu opera „Aida" în regia tenorului Constantin Pavel și conducerea muzicală a profesorului Alfred Novak, directorul muzical al orchestrei orașului Sibiu.

În prima stagiune, 1919—1920, s-au dat șase reprezentații cu opera „Aida" și patru cu opera „Traviata", toate dirijate de Alfred Novak, iar dirijorul Jean Bobescu a dirijat tot opera „Aida" — ca oaspe cu același personal artistic, în stagiunea a doua a Operei începută la 1 noembrie 1920.

OASPEȚI

Georges Prêtre

Este pasionantă urmărirea, pe ecranul valorilor artistice internaționale, a ascensiunii unor interpreți — soliști sau dirijori — care, întocmai ca stelele *nove*, ajung uneori foarte repede la o mare strălucire. Suișul către zenitul carierei sale artistice nu a fost realizat însă de Prêtre în chip fulgurant, de la o zi la alta.

Dirijorul a studiat mai întîi temeinic pianul, ceea ce i-a dat posibilitatea să aprofundeze nenumăratele lucrări abordate. (Toți marii dirijori, în frunte cu Toscanini, violoncelist la baza formației sale artistice, au stăpînit bine, cel puțin un instrument muzical). Prêtre a fost de asemenea un excelent trompetist. Elev, în ceea ce privește dirijatul, al reputatului șef de orchestră André Cluytens, el a urcat apoi metodic treptele ce aveau să-l ducă la un indiscutabil și îndreptățit renume mondial. Pe rînd dirijor al teatrelor muzicale din Marsilia, Lyon, Toulouse, Lille, el și-a făcut debutul parizian la Opéra Comique cu un mare succes. Ulterior, colaborînd cu unii cîntăreți de renume mondial s-a afirmat ca un excepțional dirijor de operă, un artist desăvîrșit stăpînind cu autoritate scena și orchestra, imprimînd spectacolelor o mare vitalitate. Curînd, Georges Prêtre devine dirijorul disputat nu numai de teatrele muzicale dar și de marile festivaluri internaționale ca și de cele mai de seamă orchestre simfonice europene și de peste ocean.

Apariția sa la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" a însemnat unul dintre evenimentele artistice importante ale stagiunii. Am cunoscut de-a lungul deceniilor majoritatea marilor șefi de orchestră. Referindu-ne doar la cei mai mari vom da două exemple diametral opuse de manifestare la pupitru. Este mai întîi acel al dirijorului care, avînd o personalitate ce iese cu totul din comun, înțelege să și-o afirme fără mari gesturi. Referindu-ne numai la unii dirijori al căror nume a intrat în istoria muzicii, vom cita, în sensul celor de mai sus, pe Bruno Walter și Felix Weingartner. Ambii se manifestau exterior cu un minimum de gesturi. Weingartner bătea măsura imperturbabil, solicitînd de cele mai multe ori o partidă instrumentală sau un șef de pupitru cu rol solistic, doar din ochi. Bruno Walter era de asemenea austeritatea în persoană. Alți dirijori, tot atît de valoroși se manifestă dimpotrivă cu o exuberanță și impetuozitate uluitoare. Cel mai bun exemplu: Arthuro Toscanini. Este indiscutabil, o chestiune de temperament. Pe Georges Prêtre l-am aflat pe poziția șefului de orchestră ce exteriorizează la maximum intențiile sale dirijorale. Nu vom eluda faptul că asupra publicului ca și asupra orchestrei un asemenea dirijor de temperament are o mare priză. Cînd el are și o concepție personală perfect conturată despre cele ce urmărește să transmită, legătura dintre intențiile sale exprimate în chipul arătat și receptivitatea publicului ca și a orchestrei se stabilește imediat. Este ceea ce am aflat la Georges Prêtre. Dirijor de-a dreptul electrizant, stăpîn pe cele mai mici detalii de ordin tehnic și urmărind să realizeze arhitectonica monumentală, cizelată și unitară a lucrărilor, Prêtre a reușit totodată să dezvăluie pentru toți ce l-au urmărit complexul sentimentelor de la temelia *Simfoniei a IV-a* de Beethoven și a Simfoniei *Fantastice* de Berlioz.

S-a făcut observația, din rîndurile criticii noastre, care i-a recunoscut fără rezerve imensele-i însușiri, că Georges Prêtre nici nu bătea măsura. Este evident, el nu intră nici pe departe în categoria acelor *batteurs de baton* care scandează fraza muzicală cu regularitate, o împarte simetric, o detaliază. Gestica dirijorului însă, de o complexitate și varietate extremă, include permanent în ea, cu multă rigurozitate, măsura. Astfel, Prêtre dă totdeauna intrări foarte pregnante, subliniază, cu o volută grațioasă a mîinii, o frază cantabilă, ridică brațul pentru a indica un crescendo strîngînd în același timp progresiv pumnul, pentru ca la momentul de culminație să-l relaxeze, își ia, în fine, libertatea de a puncta uneori doar momentele cele mai semnificative din desfășurarea discursului muzical, punctări care sînt însă cu totul elocvente, pe deplin îndrumătoare. Cine ar putea neglija cu cîtă stringență este înscrisă măsura într-o asemenea mimare deosebit de sugestivă a muzicii ? Căci aceasta e realitatea. Prêtre este, între altele, un extraordinar mim al muzicii, în accepțiunea superioară a acestui cuvînt. Dar să trecem la ceea ce reprezintă toată această captivantă manifestare a dirijorului la pupitru : o redare exemplară cu totul explicită a gîndirii și sensibilității compozitorului a cărui muzică o tălmăcește.

Interpretarea ambelor lucrări a avut ca punct de tangență, ca notă comună, o vitalitate cu totul deosebită, un dinamism antrenant și cuceritor. Nu ne-am mai dat seama cît este de lung adagio introductiv al Simfoniei a IV-a de Beethoven și nici mărele adagio pe care-l reprezintă partea a doua a lucrării. Aici ca și în *Fantastica* am fost purtați de torentul răscolitor al muzicii, de verva uimitoare a interpretării.

Rareori am simțit ca acum, fiorul pasionat și tumultul neliniștit ce stăpînește pe eroul *Fantasticei*, rareori a fost redată, cu atîta șăgalnică și grațioasă mișcare, scena „la bal", cu mai mult dramatism sabatul final...

Să arătăm cu acestea, că orchestra Filarmonicii „George Enescu" simțindu-se purtată pe aripile celei mai antrenante tălmăciri muzicale, s-a dăruit cu entuziasm și generozitate, contribuind la prezentarea excelentă a unui concert, care s-a înscris printre

cele mai bune ale stagiunii. Pe Georges Prêtre ce se situează, indiscutabil, în rîndurile celor mai de seamă dirijori contemporani, îl aşteptăm să revină cît mai des în mijlocul nostru.

Dirijorul Auberson şi pianistul Harry Datyner

Tot mai mult îşi fac apariţia în programele orchestrelor noastre, muzica atonaliştilor, a serialiştilor vienezi Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern — aceştia din urmă elevii primului. Remarcabili inovatori, ei au răsturnat sintaxa muzicală clasică. Muzica lor nu mai „sperie" însă, azi, decît pe cei ce refuză *a priori* să o asculte. Celebritatea lui Alban Berg i-a fost atrasă de operele *Wozzek* (reprezentată pe cele mai mari scene lirice ale lumii) şi *Lulu*, de *Suita lirică* pentru cvartetul de coarde şi Concertul pentru vioară şi orchestră.

Alban Berg afirmă că îşi sprijină creaţia muzicală pe melodie. Melodia sa, cum însuşi subliniază, este însă asimetrică. Această asimetrie poate fi constatată — subliniază compozitorul — chiar şi în melodiile lui Mozart, dezvoltîndu-se apoi necontenit la Schubert, Brahms, Reger, Schönberg. Melodia devenind asimetrică şi ritmul capătă un caracter mai puţin regulat.

Trei piese pentru concert ascultate, reprezintă prima lucrare de acest gen a compozitorului, cu scurte motive, mai greu de sesizat dintru început, cu necontenite acumulări ritmice şi bogate culori timbrale — o adevărată *melodie a timbrelor, (Klangfarbenmelodie)* după expresia lui Schönberg. La audiţie, orchestraţia a apărut foarte încărcată, ceea ce face ca infrastructura lucrării să nu se dezvăluie aşa uşor. În general intensităţile sonore au fost deseori prea mari, iar aglomerarea de timbre, pe alocuri apăsătoare, în ciuda efortului, oarecum de rarefiere, depus de excelentul dirijor elveţian şi de orchestra noastră. Realitatea este că Alban Berg se afla la prima-i încercare, pe drumul creaţiei sale inovatoare — de unde acest zel al... neofitului.

Programul a mai cuprins două concerte pentru pian şi orchestră : în do major de Mozart şi în re major (pentru mîna stîngă) De Ravel, interpretate de pianistul elveţian Harry Datyner, profesor la conservatorul din Neuchâtel.

Nu ascundem că, faţă de un solist care e profesor, avem, mai de regulă, mica noastră rezervă. Ea a fost aproape întotdeauna îndreptăţită. De data aceasta însă interpretul ne-a împrăştiat-o de la primele acorduri mozartiene. Stăpîn pe o pianistică de înaltă clasă (elev, de altfel, al unor celebrităţi ca Edwin Fischer şi Margueritte Long) Datyner ne-a oferit o seară de artă subtilă.

Dincolo de precizia în atac, de desfăşurarea, foarte clară şi întotdeauna expresivă, a discursului muzical, pianistul a diferenţiat, cu mult discernămînt, stilul mozartian de cel ravelian. Nu a fost un Mozart exagerat de spumos în cele două mişcări extreme şi nici de trenantă reverie în Andante, dar, tocmai de aceea, de o indiscutabilă autenticitate ; un Mozart perfect gîndit şi filtrat printr-o sensibilitate nedebordantă, de către un artist de elegantă şi sobră ţinută.

Lucrarea lui Ravel pentru mîna stîngă a fost redată cu toată virtuozitatea concertantă pe care o reclamă. Pianistul a realizat cu precizie şi cu o forţă impunătoare una dintre cele mai dificile şi interesante partituri raveliene, în care tot ce revine dextrei este executat de mîna stîngă, şi cu o adîncă pătrundere a sensului emoţional al lucrării.

Atît în acompaniamentul orchestral al celor două concerte realizat cu un perfect echilibru între solist şi tutti, cît şi în poemul simfonic *Marea* de Debussy, dirijorul Auberson, care şi-a cucerit mai de mult sufragiile publicului nostru, s-a afirmat drept un muzician de remarcabilă competenţă şi fecundă inspiraţie. Gestul său este sugestiv şi fără a fi nicicum prizonierul partiturii, o urmăreşte totuşi atent, de departe, respectînd litera ca şi spiritul ei. Orchestra Filarmonicii l-a secondat cu atenţie, a cîntat cu precizie aliniindu-se tuturor intenţiilor dirijorului Auberson.

J.-V. PANDELESCU

Louis Armstrong

„Trompeta fermecată" a lui Armstrong a răsunat şi în inima Bucureştiului... Muzicianul negru născut odată cu secolul nostru şi cu arta printre ai cărei propagatori străluciţi se numără, a cucerit publicul prin frumuseţea irezistibilă a jazz-ului autentic.

Instrumentist neegalat şi creatorul stilului vocal atît de caracteristic, Armstrong nu are nevoie nici de ample formaţii orchestrale, nici de prezentare specială pentru a-şi putea transmite mesajul. Înconjurat de cîţiva virtuozi el reuşeşte să electrizeze auditoriul prin improvizaţiile atît de ingenioase şi atrăgătoare cît şi prin savuroasele cuplete debitate cu bine cunoscuta-i răguşeală, într-o atmosferă plină de degajare şi naturaleţe.

Arta aceasta atît de directă şi spontană a jazz-ului am putut-o admira în piesele devenite „carte de vi-

zită" a lui Armstrong, ca *Hello Dolly* sau *Margie*, în improvizațiile colective în stilul *dixie*, cît și în „turu-rile de forță" executate pe rînd de către toți membrii formației. Din acest ultim capitol nu putem trece sub tăcere efectele „vocale" inedite realizate la trom-bon de Tyree Glenn în *Volare*, nici „recitalul" de contrabas al lui Arvel Shaw — unul dintre vechii colaboratori ai lui Armstrong — și nici suplețea și agilitatea neobișnuită a clarinetistului Eddie Shu.

Tînăra cîntăreață de culoare Jewel Brown s-a arătat o demnă continuatoare a Ellei Fitzgerald : o voce penetrantă, de un volum și un ambitus remarcabil, care în *blues*-uri reușește momente de patetism autentic.

Concertul lui Armstrong — o pildă de măestrie și muzicalitate — a arătat cît de oportună ar fi în momentul de față propagarea în rîndul publicului a unui gen de muzică prea puțin cunoscut la noi, din pricina excesivei răspîndiri a muzicii de dans mai mult sau mai puțin comercială. Este de fapt și rezultatul lipsei unor cadre tinere de interpreți care, exersînd cu perseverență, să poată oferi o astfel de muzică de înaltă ținută. Pînă la formarea lor, foruri ca Radiodifuziunea sau chiar O.S.T.A. au cuvîntul.

ALEXANDRU LEAHU

Ansamblul de stat de cîntece și jocuri din Tg. Mureș

În ultimii cîțiva ani ponderea primelor audiții din creația noastră corală contemporană crește mult. Apare clar că genul a *cappella*, în deosebi, este în ascensiune. Importanța acestui fapt pentru creația noastră muzicală în general nu poate scăpa nimănui : impunînd compozitorului clarificări și diferențieri esențiale în legătură cu concepțiile de creație și cu mijloacele de expresie, acest stil dezvoltă mult, totodată exprimarea limpede, concisă, personală.

Ansamblul din Tg. Mureș se distinge prin numărul acelor prime audiții care cer pe lîngă un simț artistic al noului autentic, și un important efort în muncă. De altfel formația excelează prin interpretări ce respectă cu fidelitate intențiile compozitorului, servită fiind de o tehnică corală de înalt nivel, evidențiată și cu alte prilejuri. După părerea noastră formația ilustrează principiul ansamblului „de coriști", în care individualitățile se contopesc perfect. Această formulă este adecvată scriiturii corale contemporane, unde vocile cer un anumit fel de independență. De aceea începem cronica noastră cu aprecierea călduroasă a acestei munci — a întregului ansamblu coral și a conducătorilor ei, Birtalan Judith și Szalman Lorant.

Programul concertului dat la sala mică a Palatului R.P.R., a fost alcătuit exclusiv din creația noastră corală contemporană, în cea mai mare parte din piese pretențioase ca scriitură și ca tehnică de execuție. Începutul l-au făcut cîteva cîntece de mase sau cu caracter de mase. *Cîntec de dor* de Vasile Popovici, pe versuri de Mihu Dragomir, mi se pare nu deajuns de reprezentativ pentru compozitor. *Țara mea* de Gheorghe Dumitrescu, pe versuri de Ion Meițoiu, scris pentru formații corale de mase, creează interes artistic prin rezonanțele folclorice ale melodiei, concepute în spiritul cîntecului de mase actual. Altele *Tinerețe* de Csiki Boldisár, pe versuri de Szilagy Domakos, și *Cîntec festiv* de Hubbes Walter pe versuri de Hajdu Zoltan, ambele vădind o factură polifonică simplă și firească, aduc un sentiment stenic tineresc prin frumusețea lor muzicală luminoasă ; *Ecouri* de Ion Chirescu, pe versuri de Maria Banuș, într-o sugestivă armonie cvartetată, aduce mult lirism, intensă atmosferă poetică ; *Între stîncă și-ntre cer* de Theodor Bratu, pe versuri de Petre Ghelmez, este o idilă în atmosfera unui șantier ; melodia este originală, în stil folcloric mult prelucrat, cu o armonie destinsă. Tot aici ar fi trebuit să-și aibă locul, prin stilul și destinația lor, și cele *Trei cîntece populare* pentru cor de femei de Zeno Vancea : „Fir de dor", versuri de Felicia Donceanu, este o melodie populară lirică, ce se desfășoară în ritm de joc, plastic polifonizată ; „Doina", un cîntec popular din Năsăud (colecția Constantin Zamfir), căruia compozitorul a reușit să-i păstreze în prelucrarea sa polifonică, o simplitate gravă ; „Oful babei", pe versuri de Felicia Donceanu, este o satiră pe o cunoscută melodie de joc. Toate trei au calitatea frumuseții simple.

Urmează un șir de piese cu caracter de concert.

Trei cîntece senine de Doru Popovici, pe versuri de Mihai Dimiu : „Nocturnă" și „Ochi de codană" în primă audiție, *„Țară nouă"*, cîntec patriotic în stil folcloric de joc, este ca o izbucnire de bucurie. Expresivitatea lor remarcabilă stă în inspirația, în atmosfera poetică și în plasticitatea lor muzicală pregnantă, fiecare diferită. Simburele intonațional care le unește totuși, este o formulă modală, un lidic foarte expansiv ca expresie. Compozitorul a ținut mult să păstreze anumite limite ale posibilităților corale, și aceasta face ca cele „Trei cîntece senine" să poată circula și la unele formații de nivel mediu.

Comuniștii de Jodál Gábor, pe versuri de Marki Zoltan, este cunoscut iubitorilor muzicii corale. Construcția masivă a acestui întins madrigal, măiestria componistică, îndrăzneala scriiturii, sînt impunătoare și izbutesc să dea glas, patetic, ideii despre rolul partidului comuniștilor. Obosesc întrucîtva acele mo-

mente din partitură, insuficient realizate sonor, în care însăşi scriitura depăşeşte posibilităţile vocilor corale.

Fraţii şi *Nocturnă* de Alfred Mendelsohn, pe versuri de Maria Banuş, sînt două mici poeme muzicale emoţionante, legate prin fondul lor filozofic — poate şi un simbol — comun. Contrastele, micile părţi recitative corale, dau celei dintîi tensiune dramatică (petecul de pămînt — dispute de sînge în trecut, înfrăţirea azi). A doua piesă, acelaşi fond pentatonic, dar fără contraste, aduce o intensă atmosferă liricofilozofică (pămîntul — terra — „vatră" a nostalgiilor în viitorul cosmic al omului). Credem că o cît de uşoară nuanţă de expresivitate muzicală folclorică ar conferi acestei muzici mai multă originalitate.

Păsărică, păsărea ! cîntece populare de Zoltan Aladar se disting printr-o scriitură corală clar gîndită, care permite ca efectele melodico-acordice să urmeze viu nuanţele poetice.

Cîntec de dor, cîntec popular de Nicolae Brînduş deschide promiţător drumul în compoziţie al autorului.

Cuvîntul partidului de Cornel Ţăranu, pe versuri de Camil Baltazar, prezintă un interes deosebit, întîi prin tematica şi valoarea poeziei (saltul conştiinţei noastre de la frumuseţea vechiului „cîntec" la aceea a noului „cîntec" — simbol al noului nostru ideal, comunismul) ; în al doilea rînd, prin melodia lui în stil accentuat folcloric şi totuşi personală, puternic expresivă. Este remarcabilă tratarea polifonică a celor trei strofe şi creşterea expresivă, optimistă, a celor două terţine finale, tratate mai dens, concluziv.

Moşul cunoscuta glumă-satiră pe versuri populare, a lui Mihail Jora — una dintre valorile durabile ale artei noastre corale — a întrunit şi acum toate sufragiile.

Patru madrigale pe versuri populare de Tiberiu Olah, cu inspiraţia lor melodică şi cunoscuta măiestrie a stilului polifonic, confirmă aprecierile unanime făcute cu prilejul execuţiilor anterioare.

Cele mai izbutite piese din acest program valoros arată atît nivelul interpretativ remarcabil al formaţiei corale din Tg. Mureş cît şi fertilitatea drumului creator actual al muzicii noastre corale. Acest drum se caracterizează prin abordarea unor texte poetice, bogate ca mijloace şi ca conţinut de idei, prin exploatarea virtuţilor expresive ale unei melodii şi acordici mai laxe funcţional, înnoitoare, şi printr-o tehnică adecvată, răspîndită azi, de îmbinare sau de sintetizare a gîndirii armonice clasice cu cea polifonică. Rezultă o reverberaţie mai nuanţată şi mai amplă a emoţiei muzicale, cu efecte inedite mai ales în sfera modalului, a melodicii noastre populare. Cele mai bune lucrări din programul concertului atestă această observaţie. Experienţa lui Bartók şi Kódaly în sfera modalismului popular maghiar, urmată de unii compozitori din Ardeal, ne arată acelaşi lucru. Meritul programului dat de corala ansamblului de cîntece şi jocuri din Tg. Mureş este de a fi invederat artistic-convingător valoarea acestor tendinţe în creaţia noastră corală nouă.

N. PAROCESCU

SPECTACOLE

Opereta „Suflet de artist"

O operetă pe muzica lui Ion Vasilescu ! Titlul ei sugestiv aş spune emoţionant pentru cei ce l-au cunoscut pe Ion Vasilescu şi i-au iubit cîntecele, în care a picurat cîte o fărîmă din dragostea, din optimismul, din bucuria sa de viaţă — este „Suflet de artist". Ion Vasilescu a cîntat ca nimeni altul şi muzica sa „unică" se înscrie cu litere mari în tezaurul muzicii româneşti printre valorile cu adevărat clasice.

Ion Vasilescu a avut o contribuţie de seamă la înfiripărea muzicii uşoare româneşti, impunîndu-se atenţiei generale, într-o vreme cînd domina moda şlagărelor străine şi influenţa acestora (perioada dintre cele două războaie mondiale).

Cu melodiile lui simple şi sincere, şlefuite cu migală şi măiestrie s-a născut o şcoală, şcoala de muzică uşoară românească — şi Ion Vasilescu este şeful incontestabil al acesteia — care se bucură astăzi de un binemeritat prestigiu. Melodiile acestea trec peste vreme, păstrîndu-şi nealterată frumuseţea, exemple durabile, aşa cum rămîne şi personalitatea pregnantă a creatorului lor, peste care nu se va aşterne colbul uitării.

★

Orice prelucrare a muzicii lui Ion Vasilescu (fie chiar numai orchestrarea unei melodii) ridică creatorului respectiv o serie de probleme extrem de complexe cu privire la păstrarea autenticităţii stilului vasilescian şi a caracteristicilor proprii muzicii acestuia.

O operetă pe muzică de Ion Vasilescu, deci o lucrare de anvergură, care necesită o orientare judicioasă în alegerea materialului muzical, atît de vast, în potenţarea lui pe linia unei dramaturgii muzicale, în fine, în închegarea unui tot unitar din melodii disparate şi cu structuri diferite, este o sarcină ce implică dificultăţi maxime. Să înfrîngă aceste dificultăţi şi-a propus H. Mălineanu cînd a pornit opereta sa, închinată memoriei celui ce i-a fost maestru şi prieten, a compozitorului care l-a învăţat să folosească în scrierea unei partituri „cu mult mai mult guma decît creionul".

Mălineanu a ales cu grijă, din noianul cîntecelor lui Ion Vasilescu, cîteva melodii lirice de largă respiraţie — concepute aproape ca nişte arii de operetă — şi o serie de piese din categoria cîntecelor de inspiraţie folclorică. De tot acest material s-a apropiat cu dragoste şi cu respect şi l-a recreat într-un spirit care, fără a ştirbi în general autencitatea stilului, a epocii (mai toate melodiile, cu o singură excepţie „Cîntă de-alea d-ale noastre" fac parte din perioada de creaţie a lui Ion Vasilescu cuprinsă între anii 1930—1938) ţine seamă de gusturile şi uzanţele armonice şi ritmice ale vremurilor noastre.

Din necesităţile impuse de genul operetei (dar poate cu un abuz care încarcă pe alocuri partitura şi ascunde prea mult savoarea şi intimitatea lirismului vasilescian) multe dintre cîntece sînt prezentate în înveşmîntări orchestrale şi vocale bogate, chiar cu aranjamente corale de amploare.

Admirabil valorificate ni s-au părut melodiile *„Iubesc, iubesc"* — prezentat solistic şi apoi împletit într-o abilă ţesătură corală — *„Uită-te o clipă în ochii mei!"* — transformat în duet — *„Ţi-am pus în deget un inel!"* (în actul I) — şi *„Să-mi cînţi un cîntec de iubire"*, *„Să nu fim supăraţi"* — cu izbutite răspunsuri vocale — *„Am o mătuşică"* (în actele II şi III). O menţiune specială pentru ingeniozitatea prezentării cîntecului *„Fetiţe dulci din Bucureşti"* şi pentru diversele apariţii ale cîntecului *„Suflet candriu de papugiu"* un adevărat leit-motiv al spectacolului. Expus mai întîi într-o desfăşurare amplă — cor, orchestră, solişti — el suferă apoi o transformare care îi adînceşte atît latura lirică (din punct de vedere melodic) cît şi semnificaţia (în ce priveşte conţinutul). Căci această melodie scrisă la nici 16 ani pe clapele negre ale pianului — îşi capătă pe noul text „Suflet de artist" sensul real, „sufletele candrii" erau sufletele celor tineri săraci şi entuziaşti — cum era pe atunci şi compozitorul — erau colegii din teatru care rîdeau seara pe scenă, deşi nu mîncaseră în ziua aceea, şi publicul de la galerie, fericit să asculte plăpîndul firicel de melodie românesc ţîşnit de sub pana celui mai îndrăgit compozitor al acelor vremuri.

În complexul muzical al spectacolului „Suflet de artist" cîntecele cu rezonanţe româneşti ocupă un loc important. Trebuie apreciat în chip deosebit reuşitul final al actului I, brodat pe „Cîntă d-alea d-ale noastre" — bijuterie de preţ dintre nestematele moştenite de la Ion Vasilescu — şi grupa de melodii din actul III (din păcate insuficient servite de către libret şi de aceea aparînd ca un fel de potpuriu) *„Cîntecel de dor şi of"*, *„Ce ţi-ai pus mintea cu mine"*, şi vestitul *„Cu lăutarii după mine"* — prelucrat pe joc şi în final, contrapunctat cu *„Cîntă d-alea d-ale noastre"*. Regretăm absenţa unor cîntece ca *„Mi-am pus busuioc în păr"*, *„Ţărăncuţă, ţărăncuţă"* şi *„Glasul roţilor de tren"*, cîntece deosebit de importante în palmaresul creaţiei lui Ion Vasilescu.

Din sfera romanţei vasilesciene, alături de *„Cine mi te-a scos în cale"* am putut asculta *„La margine de Bucureşti"*, piesă de un puternic dramatism — insuficient reliefată atît datorită amplasării în spectacol cît şi interpretării. (Credem că nu este potrivită genului solistic Silly Popescu, care rezolvă cu succes, într-o adorabilă apariţie scenică, melodiile mai lirice).

Contribuţia compozitorului H. Mălineanu nu s-a limitat numai la alegerea şi folosirea creatoare a muzicii lui Ion Vasilescu. În „Suflet de artist", multe momente de mai mare sau mai mică amploare, îi aparţin. Aşa este muzica baletului „Visul". Pornind de la o temă dată — o melodie mai puţin cunoscută a lui Ion Vasilescu — Mălineanu creează o serie de variaţiuni, ce poartă amprenta propriei sale personalităţi. Muzica acestui balet — reuşit din punct de vedere al concepţiei coregrafice (Oleg Danovsky) dar neîncadrat în economia spectacolului — are o ambianţă ritmică şi armonică ce ne este familiară şi din alte creaţii ale compozitorului.

Ca dirijor al operetei sale, Mălineanu vădeşte calităţile unui şef de orchestră deosebit de volubil, expresiv şi exigent.

Libretul operetei — semnat de Jack Fulga — porneşte de la o idee interesantă a lui Jack Fulga-Aurel Felea) : atmosfera din teatrul de altădată, ciocnirea dintre actori şi directorii aserviţi unui „mecena" al finanţelor, interesat să-şi promoveze, pe scenă, ultimele cuceriri feminine. Dar numai o idee

interesantă nu ajunge pentru alcătuirea unui bun libret de operetă. Spectatorul contemporan, avizat şi pretenţios, solicită o tratare inteligentă a acestei idei, pornind de la desfăşurarea verosimilă a acţiunii la conturarea pregnantă a eroilor, el vrea un limbaj ales, un umor fin şi de bună calitate şi.. un ritm alert.

Dacă în primul act, libretul răspunde într-o oarecare măsură acestor exigenţe (deşi şi aci sînt lungimi inutile, o serie de glume mai ieftine şi un limbaj sărac) în celelalte două acte el se transformă aproape într-o „prezentare", într-un „comperaj" menite să anunţe numerele muzicale şi să justifice succesiunea lor. Acţiunea se diluează şi ideea (despre care am amintit mai sus) se pierde, făcînd loc unei banale poveşti de amor, cu supărările şi împăcările de rigoare ale operetei convenţionale, de tip învechit.

Scena de la începutul actului III (care ar fi trebuit şi ar fi putut să constituie un moment de tensiune, de culminaţie a conflictului, scena de demascare a eroilor negativi) se transformă într-o mascaradă neverosimilă, golită de conţinut.

E greu de luptat cu un astfel de libret, greu chiar pentru o muzică atît de bună ca cea a lui Ion Vasilescu, sau poate tocmai pentru o asemenea muzică, care îşi dezvăluie valoarea şi dincolo de orice piedică, trăindu-şi viaţa sa proprie şi bucurîndu-se de succesul pe care îl merită.

Spectacolul „Suflet de artist", reuneşte, în prima sa distribuţie, pe cei mai înzestraţi actori ai teatrului de operetă din Bucureşti : Ion Dacian, Silly Popescu, Virginica Romanovsky, Maria Vauvrina, George Groner, Bimbo Mărculescu ş.a. (în distribuţia a doua citäm pe Nicolae Ţăranu, Cleopatra Melidoneanu, Constanţa Cîmpeanu, Silly Vasiliu, Mihai Popescu, Toni Buiacici, ş.a.). Aportul talentului şi al experienţei lor salvează adesea umorul anemic al textului (vezi cupletul urmat de dans al duo-ului Virginica Romanovsky — Bimbo Mărculescu din actul II şi mai toate apariţiile Mariei Wauvrina).

Soluţiile găsite de direcţia de scenă (Nicuşor Constantinescu) au fantezie şi bun gust. Ele au atenuat unele momente monotone şi au creat, totuşi, un spectacol închegat. Dar mai este mult loc pentru îmbunătăţiri, excluderea unor scene de comic gratuit, scurtarea — împreună cu maestrul Oleg Danovsky — a scenelor de balet şi... scurtarea (încă !) a dialogurilor şi a unor scene prea întinse.

★

Ion Vasilescu a visat toată viaţa să scrie o operetă. Ar fi scris-o, desigur, dacă inima sa caldă n-ar fi încetat să bată, dacă condeiul său nu s-ar fi oprit...

Existenţa unei operete cu muzica sa tinde să împlinească acest vis, şi transmite mesajul emoţionant al compozitorului. Strînse într-un spectacol, melodiile lui Ion Vasilescu sînt — aşa cum spune Ion Dumitrescu, în caietul program al operetei „Suflet de artist" — „nestemate montate în metalul unei bijuterii a cărei valoare este garantată chiar numai prin strălucirea lor".

ANA FROST

SPECTACOLE

Un spectacol atrăgător

Teatrul de Stat din Constanţa a prezentat în sala Palatului R.P.R. spectacolul *Complexul revistei* de Nicuşor Constantinescu, George Voinescu şi Eugen Mirea. Spectacolul se afla la a 50-a reprezentaţie ceea ce constituie garanţia „rodajului". Dar nu numai atît. Exceptînd cîteva scene mai slabe în care se strecoară elemente fie de grotesc *(Farul vechi)* fie o încărcătură inutilă *(Statuia)*, *Complexul revistei* se desfăşoară într-un ritm viu, ceea ce socotim că este esenţial. Scenetele, sketciurile au multă viaţă, uneori sînt satirice şi actuale, versificarea e uşoară, cursivă şi aproape trei ore se scurg nebănuit de repede şi plăcut. Spectacolul este realizat exclusiv cu forţe locale, talente adesea polivalente, de o valoare incontestabilă. S-au dovedit actori de calitate dotaţi cu un ascuţit simţ al umorului, Gelu Manolache şi Jean Constantin care în *Au plecat Olteni la mare* ca şi în *Sfinţii mutatului* (această scenă cu o originalitate relativă, cunoscută şi în alte versiuni în revista noastră satirică) au avut creaţii frumoase, demne de menţionat.

Tablourile coregrafice *Oamenii cuceresc bogăţia Deltei*, *Lîna de aur* au evidenţiat un corp de balet de valoare, dansatoare de frumuseţe plastică.

Elementul motor, dinamizant al spectacolului, este muzica. Aurel Manolache, conducătorul muzical — tînăr compozitor şi aranjor dotat — are ca specialitate, cu evidenţă, muzica uşoară şi genul revuistic. Ritmurile dansante actuale de mare circulaţie sînt aproape permanent prezentate, armonizarea şi orchestrarea făcută cu transparenţă, fără balast. Alături de melodii personale apar, agreabil şi abil mozaicate, vechi şi străvechi şlagăre, altele mai noi parodiate pe alocuri inteligent şi ironic *(Cum e oare*, *dragostea*, *Zorile* ş. a.).

Sînt de menţionat unele bune cîntăreţe şi actriţe ca Ilona Motica, Vali Manolache ş. a. care aduc multă viaţă în scenă, ca şi dansatoarea Isabela Aguletti, suplă, elegantă, cu o tehnică foarte bună.

Decorurile la maximum de simplitate precum şi costumele sînt realizate cu gust (George Voinescu) iar direcţia de scenă (Nicuşor Constantinescu şi George Voinescu) au reuşit cu minimum de mijloace regizorale să închege un spectacol de calitate care s-ar putea juca — sîntem convinşi — în Capitală timp îndelungat cu săli pline.

GRIGORE CONSTANTINESCU

Oradea

Orchestrele filarmonice, teatrele muzicale din țară aduc o contribuție de preț în acțiunea de lărgire a orizontului artistic al publicului. Pe acest rodnic făgaș este angajată de mai bine de 15 ani și orchestra Filarmonicii de stat din Oradea.

Vizita făcută la sediul instituției, discuțiile purtate cu conducerea filarmonicii (Alexandru Firez director, Dionisie Sándor secretar muzical precum și cu cei doi dirijori permanenți Miron Rațiu și Ervin Acél), urmărirea cîtorva repetiții au contribuit la conturarea unor imagini interesante a acestei activități.

Maturitatea artistică a ansamblului, creșterea exigențelor interpretative au reieșit cu claritate, chiar din conceperea însăși a repertoriului concertelor simfonice. Analizînd lista lucrărilor executate în stagiunea trecută și comparînd-o cu propunerile de piese pentru stagiunea actuală se pot trage unele concluzii semnificative. Criteriul care a stat la întocmirea programelor în 1963—1964 a fost acela al prezentării creațiilor celor mai cunoscute din repertoriul universal și românesc. În afara unui concert cu *Recviemul* de Verdi, dirijat de Ervin Acél și a unui festival Richard Strauss (deși cu lucrări mai puțin reprezentative), fiecare program în parte a cuprins, în genere, lucrări de diferite genuri și stiluri. Ni se pare de aceea bine venită inițiativa pentru stagiunea în curs de a se organiza concerte pe cicluri consacrate unor mari figuri ale muzicii universale și românești. Vor fi prezentate un număr de patru cicluri dedicate lui Bach (12 concerte), Händel (6 concerte), Ravel (6 concerte) și Enescu (6 concerte). În cadrul programului simfonic obișnuit va figura cîte o lucrare reprezentativă aparținînd fiecăruia dintre compozitorii menționați în ciclu. Socotim că soluția adoptată va da bune rezultate în ceea ce privește cunoașterea laturilor principale ale creației compozitorilor ca și familiarizarea publicului cu stilul acestora.

În ceea ce privește programarea muzicii românești în actuala stagiune, Consiliul artistic al Filarmonicii a făcut propuneri interesante privind creațiile cele mai valoroase ale compozitorilor noștri contemporani din toate generațiile incluzînd un număr de valoroase prime audiții locale. Putem astfel considera că se reprezintă un tablou destul de cuprinzător care arată mersul ascendent al creației muzicale românești. Muzica contemporană universală va fi și ea prezentă prin creațiile unor compozitori ca Hindemith, Richard Strauss, Prokofiev, Respighi, Stravinski, Carl Orff, Șostakovici, Britten.

Muzica de cameră suscită un viu interes în rîndul membrilor orchestrei simfonice, fapt care a determinat conducerea filarmonicii să programeze concerte cu asemenea lucrări. Primul concert după o perioadă lungă de pregătire și de acomodare a diferitelor ansambluri, ca și cele următoare, au demonstrat necesitatea impunerii lor în viața muzicală orădeană. Au fost prezentate lucrări pentru cele mai variate ansambluri de cameră chiar în cadrul aceluiași concert. Repertoriul este încă limitat și nu îndeajuns de bine selecționat. Este necesară punerea în repetiție a lucrărilor celor mai reprezentative din literatura universală și românească.

Despre nivelul interpretării orchestrei simfonice ne-am putut face o părere asistînd la repetițiile formației sub bagheta lui Ervin Acél. Pregătirea celor trei tablouri simfonice de Victor Iusceanu, piesă cu elemente descriptive-ilustrative —, a Suitei a IV-a pentru orchestră de Bach — lucrare ce necesită o adîncire a conținutului și expresiei muzicale — și a Simfoniei a IV-a „Italiana" de Mendelssohn-Bartholdy — caracterizată printr-o transparență a discursului muzical și un elan susținut, cerînd orchestrei acuratețe de intonații, suplețe și o ritmică precisă, ne-au arătat realele calități ale dirijorului. Este vorba de atac ferm, nerv, finisarea în cele mai mici detalii ale muzicii, construirea echilibrată a edificiului sonor, a fiecărei lucrări în parte, după stilul și particularitățile ei. Am remarcat sonoritatea bogată și omogenă a coardelor, baza formației, calitățile expresive ale clarinetului, mai puțin ale fagotului și în parte ale alămurilor.

Pe lîngă concertele simfonice care au loc săptămînal, concertele de muzică de cameră (fără o periodicitate bine stabilită), în cadrul programelor filarmonicii au loc și alte manifestări muzicale, cum este bunăoară activitatea susținută cu bune realizări a orchestrei populare „Crișana", secție aflată pe lîngă orchestra simfonică, folosită în principal la deplasări prin localitățile din regiune.

Educația muzicală sistematică a publicului larg este unul din obiectivele centrale, căreia orchestra filarmonica din Oradea îi acordă o vie atenție. În concertele-lecție organizate lunar, sînt expuse materiale interesante însoțite de exemplificări muzicale.

O preocupare de seamă a filarmonicii o constituie sprijinirea formațiilor artistice de amatori din oraș ca și din localitățile din regiune.

O altă formă de sprijinire a formațiilor artistice de amatori este colaborarea filarmonicii cu diferite ansambluri și în special cu cele corale, pentru realizarea unor spectacole comune adesea cu lucrări vocal-simfonice. Sînt de menționat printre aceste formații Corul C.F.R.—P.T.T.R., Corul Sindicatului Învățămînt, Grupuri vocale ale școlii populare de artă, echipele de dansuri ale fabricii „Avîntul", I.A.T.S.

Un număr de 14 formații de cameră au susținut exemplificările muzicale la conferința „Muzica românească peste hotare" organizată de C.R.C.C.S., la Oradea și în alte localități din regiune ca Leș, Gepiu, Beliu, Vînători, Sohodor, Chișineu-Criș, Tinca.

În concluzie putem spune, credem, că filarmonica orădeană își îndeplinește cu sîrg menirea sa aducînd o contribuție de preț la animarea vieții muzicale a acestei regiuni înfloritoare a patriei noastre.

SILVIAN GEORGESCU

Lexiconul compozitorilor și muzicologilor români

Un lexicon al compozitorilor și muzicologilor este o lucrare muzicologică de bază, atît pentru profesioniști cît și pentru publicul larg. De bază pentru că oferă o informare — în țară și peste hotare — promptă, indispensabilă oricărui sector al vieții muzicale, fiind astfel un instrument de lucru sigur, unificator și comod, care conține datele fundamentale, biografice și de creație, ale muzicienilor. Pentru a fi pe deplin util, unui lexicon i se mai cere să fie complet și la zi. Un lexicon este totodată și un document prețios, una din sursele principale în viitor pentru cercetarea istorică (este indispensabil și în elaborarea unei istorii a muzicii contemporane).

Este firesc deci interesul, sporit și de îndelunga așteptare, cu care a fost întîmpinat volumul *Compozitori și muzicologi români — mic lexicon.* (Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1965). Mic și nu prea mic, pentru că are aproape 400 de pagini și numărul muzicienilor cuprinși întrece cu cîțiva cifra de două sute. Din capul locului trebuie subliniat că lucrarea răspunde în bună parte așteptărilor, dovedindu-se utilă. Ordonarea alfabetică, planul fișelor și economia de termeni permit folosirea și de către cercetătorul din străinătate.

În prefața semnată de Viorel Cosma, sub redacția căruia apare lexiconul, se arată utilitatea lucrării și scopul ei — de a prezenta „pe acei creatori ale căror lucrări au adus o contribuție deosebită la dezvoltarea muzicii românești în veacul nostru" (și printre aceștia sînt considerați, cu largheță, Ion Căianu, Dimitrie Cantemir, Anton Pann, Ciprian Porumbescu și alții). Prefața este o schiță de compendiu a istoriei muzicii românești, în care sînt punctate etapele mai importante. Graba redactării a permis și strecurarea unor erori.

Unele sînt de ordin general.

Astfel, nu ne putem alia ideii potrivit căreia „caracterul omofon, specific cîntecului nostru popular și cîntării tradiționale de strană, nu a permis o dezvoltare artistică (sic !) a muzicii românești la nivelul culturii europene", întrucît o atare dezvoltare este rezultatul unui complex de condiții sociale și culturale și nu doar al unui stil (Dimitrie Cantemir, susține autorul, „nu și-a găsit prețuirea meritată fiindcă și-a limitat creația la lucrări exclusiv monodice" !). Nu cunoaștem, înainte de Herder, o preocupare constantă, profesională pentru produsul folcloric și în acest sens atribuirea rolului de stimulator al interesului pentru muzica populară în Transilvania contactului cu muzica occidentală (Ion Căianu) pare suspendată. Printre personalitățile ale căror contribuții „au schimbat radical aspectul culturii muzicale românești" în veacul trecut, autorul enumeră, pe drept cuvînt, în ce privește pe unii, și pe Ion Wachmann, C. A. Rosetti, Pantazi Ghica, I. C. Fundescu, Alexandru Berdescu dar care, în pofida acestor merite, nu figurează în Lexicon.

Omisiunile sînt de două categorii : de lucrări și de persoane. Nicăieri în cuprinsul volumului nu aflăm precizarea că și creația a fost privită selectiv. Criteriile acestei selectivități sînt juste, dar, după părerea noastră, o lucrare capitală de documentare trebue să fie cît se poate de completă. Dacă este dificil de specificat un număr mare de lucrări de mici dimensiuni (cîntece de muzică ușoară, coruri, cronici muzicale, etc.), nu pot fi omise compoziții de amploare (opera *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu, unele filme pentru care au scris muzică Dumitru Capoianu, George Grigoriu, Sergiu Sarchizov, Anatol Vieru, opera *Capcana* de Wilhelm Demian, baletul *Întîlniri în beznă* de Erwin Junger ș. a.), importante studii de muzicologie (semnate de Diamandi Gheciu, Laurențiu Profeta, Adrian Rațiu, Sergiu Sarchizov, Aurel Stroe ș. a.), nu poate fi trecută cu vederea activitatea cronicărească, îndelungată și prestigioasă, a lui Mihail Jora. Unii muzicieni dețin premii Ciuntu, Cremer (la care nu aflăm nimic despre distincțiile ce le poartă numele) și altele dar în lista lucrărilor nu figurează ca atare la lucrările pentru care le-au fost decernate, nu se menționează unele înregistrări pe discuri (care și așa nu sînt prea multe) cu lucrări de Dumitru Capoianu, Doru Popovici, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, nu se menționează totdeauna distincțiile obținute (Romeo Ghircoiașiu are Premiul Ciprian Porumbescu al Academiei R.P.R. pentru *Contribuții la istoria muzicii românești).* Astfel de imperfecțiuni provin și din decalajul de timp dintre informarea autorului și editare.

Bibliografia dată este sumară (nu pledăm pentru înșiruiri exhaustive) și, uneori, nu cuprinde studii de bază despre compozitor (studiul capital al lui Ștefan Niculescu despre *Simfonia de cameră* nu figurează în bibliografia enesciană — ca și altele de altfel). Deși muzica unor creatori de primă mărime a constituit obiectul unor studii și analize — fie chiar și sub forma unei cronici, dar cu ținută profesionistă, în Muzica sau în alte publicații — acestea nu sînt trecute la bibliografia corespunzătoare (la Tudor Ciortea, printre alții). Nu sînt menționate contribuțiile unor muzicologi la lexicoane și dicționare românești și străine (Constantin Brăiloiu la Fasquelle, Octavian Cosma, Gheorghe Firca, Vasile Tomescu și alții), nu este arătată activitatea de cronicar la J.-V. Pandelescu, Eugen Pricope, „Tribuna" este omisă la unii colaboratori constanți ai săi. Economia de spațiu,

constituită în principiu ştiinţific, duce astfel la impresia că muzica şi muzicologia noastră sînt destul de modeste ; or, realitatea este mult mai încurajatoare.

Omisiunile de persoane nedumeresc şi pun în discuţie criteriile selectivităţii. Lipsesc astfel muzicieni a căror activitate este cel puţin onestă (alţii, de talie asemănătoare, sînt incluşi). Cîteva exemple, după alfabet, chiar dacă vom cădea, la rîndu-ne, în eroarea omisiunii. Nicolae Boboc (compozitor dacă nu fecund, în orice caz cîntat). Titus Cerne (a scris un merituos *Dicţionar de muzică*), Maximilian Costin (coeditor al vechii reviste Muzica, autor al unor studii meritorii, Gheorghe Costinescu (a compus muzică apreciată, *Invenţiunile* pentru pian au fost editate, este de două ori purtător al Premiului Ion Vidu), Vasile Dinicu (ale cărui piese de muzică uşoară au o largă difuzare), Constantin Georgescu (compozitor şi profesor, educatorul atîtor generaţii la Conservatorul din Iaşi), Enrico Mezzetti (compozitor şi animator a vieţii muzicale ieşene în primele trei decenii ale veacului nostru), Mircea Nicolescu (autorul unor volume monografice editate şi reeditate), Ionel Perlea (cu contribuţii componistice valoroase), Aurel Popa (unul dintre puţinii care scriu piese mici pentru diverse instrumente), Mihail Poslușnicu (are, cu toate lipsurile ei, o *Istorie a muzicii la români*), Paul Richter (compozitorul şi pedagogul braşovean de la care au căpătat cunoştinţe temeinice mulţi muzicieni români), Emil Riegler-Dinu (muzicolog apreciat prin competenţă şi cultură), George Simonis (compozitor merituos) ş. a., ş. a.

Erorile tipografice, greşelile de amănunt pot fi cu uşurinţă înlăturate şi evitate la viitoarea ediţie. Aceasta ar trebui să cuprindă, după părerea noastră, *pe toţi* compozitorii şi muzicologii în viaţă, urmînd ca, în continuare, lexiconul să fie un *anuar* al Uniunii compozitorilor din R.P.R., cu lista de creaţie pe un an a membrilor săi, ca apoi periodic — decenal, de pildă —, să se editeze un lexicon selectiv.

Lipsuri inerente începutului, ele nu exclud meritele acestei iniţiative, care se remarcă cu precădere pe tărîmul unei ample, adesea minuţioase documentări, datorate muzicologului Viorel Cosma.

PETRE CODREANU

NOTE

Sub titlul „Un oaspete român a vorbit cu tinerii compozitori" a apărut în revista „Musik und Gesellschaft" nr. 2/1965 un articol din care reproducem „Compozitorul român Doru Popovici a prezentat la Uniunea compozitorilor muzicologilor din R.D.G., filiala Berlin, în faţa unor compozitori tineri unele lucrări noi din patria sa. Popovici a venit de la Magdeburg, unde a fost interpretată cu mult succes una din lucrările sale, Concertul pentru orchestră.

Printre lucrările prezentate pe disc, concertul pentru orchestră de Doru Popovici a suscitat cel mai mare interes. Cei prezenţi au făcut cunoştinţă cu o muzică bine orchestrată, ce se dezvoltă dinamic.

Spre surprinderea auditorilor, compozitorul a mărturisit că a realizat legătură interioară, prin folosirea mijloacelor dodecafonice.

În al său concert pentru violoncel şi orchestră, care, în 1962, cu ocazia unui concurs la Geneva a obţinut un premiu, Anatol Vieru a tins spre o asemănătoare sinteză între elementele naţionale şi tehnica dodecafonică, chiar dacă aici caracteristicile folclorice n-au ieşit la fel de evident la suprafaţă ca la Popovici.

În domenii abstracte se mişcă Aurel Stroe cu lucrarea sa Arcade. Este o muzică pentru instrumente electronice şi convenţionale, care interesează numai datorită imaginelor sonore fascinante. Această bucată ca şi lucrarea serial-abstractă „Simfonii pentru 15 instrumente" de Ştefan Niculescu, la fel de discutată ulterior, a terzit mare interes atît în România cît şi în străinătate".

● La Filadelfia s-a prezentat pentru prima dată un concert de orchestră cu koto (instrument japonez ca o harfă de masă cu 13 corzi, cu sunete cristaline, ca de argint). Lucrarea compozitorului american Henry Cowell a fost executată de orchestra Filadelfia sub conducerea lui Stokovsky.

● Recent a apărut în Statele Unite un timbru de 5 cenţi dedicat muzicii americane, cu prilejul aniversării a cincizeci de ani de la înfiinţarea Societăţii americane a compozitorilor, autorilor şi editorilor şi a celei de a 25-a aniversare a muzicii radiodifuzate. Frumos colorat în roşu, alb şi albastru, el reprezintă instrumente muzicale care se foloseau în America acum 100 de ani.

● Orchestra simfonică din Boston a anunţat formarea unui nou ansamblu de muzică de cameră care se va numi Boston Symphony Chamber Players. Repertoriul va cuprinde muzică pentru instrumente de coarde, de suflat şi din alamă, ca şi triouri şi cuartete de coarde, cuartete şi cvintete de suflători, care vor prezenta muzică de la epoca pre-barocă pînă în zilele noastre.

● Radiodifuziunea canadiană a transmis în primă audiţie ciclul coral a capella pentru cor mixt compus de Violet Archer, special pentru radio. Lucrarea compozitoarei are şase părţi scurte şi este intitulată „Cîntaţi muza".

● Compozitorul suedez Karl-Birger Blomdahl a fost distins cu premiul muzical al Consiliului Nordic.

● La Carnegie Hall din New York ciclul de liduri de Hugo Wolf „Italienisches Liederbuch" a fost prezentat într-o interpretare excepţională : soprana Elisabeth Schwarzkopf, baritonul Dietrich Fischer-Diskau şi pianistul Gerlad Moore. Cei 3 300 de ascultători au ovaţionat timp îndelungat la sfîrşitul concertului pe cei trei celebri interpreţi.

● Compozitorul englez Benjamin Britten a primit titlul de doctor de onoare al Universităţii din Londra.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Pag.

OPINII DESPRE NOI CREAŢII ROMÂNEŞTI

Muzică simfonică 1
Muzică de cameră 4

UN DECENIU DE LA ÎNCETAREA DIN VIAŢĂ A LUI GEORGE ENESCU

Romeo Ghircoiaşiu
Trăsături stilistice în evoluţia creatoare a lui George Enescu 6
Viorel Cosma
George Enescu în viaţa muzicală mondială 16
Manifestări dedicate comemorării 18
Constantin Bugeanu
Preludiul la unison (consideraţii asupra formei muzicale) 21
Myriam Marbé
Varietatea tematică şi unitatea structurală în lucrări de cameră de Enescu 21
Doru Popovici
Pagini corale enesciene 27

INTERVIUL NOSTRU

Înfăptuiri şi perspective în activitatea primei noastre Filarmonici (de vorbă cu Mircea Basarab — convorbire realizată de J.-V. Pandelescu) 32

★

G. Avachian
Cum sprijinim creşterea artistică a tinerilor solişti 34

MEMENTO

George Manoliu
George Enacovici 36
Vasile Donose
Emil Monţia 37

PROFILURI

George Derieţeanu
Corul de cameră „Madrigal" 38

CONCERTE-SPECTACOLE

J.-V. Pandelescu
Georges Prêtre 40
Dirijorul Auberson şi pianistul Harry Datyner 41
Alexandru Leahu
Louis Armstrong 41
N. Parocescu
Ansamblul de cîntece şi jocuri din Tg. Mureş 42
Ana Frost
Opereta „Suflet de artist" 43
Grigore Constantinescu
Un spectacol atrăgător 45

DIN ŢARĂ

Silvian Georgescu
Oradea 46

★

Petre Codreanu
Lexiconul compozitorilor şi muzicologilor români 47
Note 48

Telefon : 15.21.19 şi 14.77.10.
Str. 13 Decembrie nr. 24, raion 16 Februarie

Sommaire

Page.

SUR LA NOUVELLE CRÉATION ROUMAINE

La musique symphonique 1
La musique de chambre 4

UNE DIZAINE D'ANNÉES DEPUIS LA MORT DE GEORGE ENESCU

Romeo Ghircoiaşiu
Des traits stylistiques dans l'évolution créatrice de George Enescu 6
Des traits stylistiques dans l'évolution créatrice de George
Viorel Cosma
George Enescu dans la vie musicale mondiale 16
Manifestations commémoratives 18
Constantin Bugeanu
Le prélude à l'unisson 19
Myriam Marbé
La variété thématique et l'unité structurale dans la musique de chambre d'Enescu 21
Doru Popovici
Pages chorales de George Enescu 27

NOTRE INTERVIEW

Réalisations et perspectives dans l'activité de la Philarmonique „George Enescu" (propos du directeur Mircea Basarab recueillies par J.-V. Pandelescu) 32

★

G. Avachian
L appui artistique aux jeunes solistes. 34

MEMENTO

George Manoliu
George Enacovici 36
Vasile Donose
Emil Montia 37

PROFILS

George Derieţeanu
La chorale de chambre „Madrigal" 38

CONCERTS-SPECTACLES

J.-V. Pandelescu
Georges Prêtre 40
Le dirigeant Auberson et le pianiste Harry Datyner 41
Alexandru Leahu
Louis Armstrong 41
N. Parocescu
L'ensemble folclorique de Tg. Mures 42
Ana Frost
L'opérette **Ame d'artiste** 43
Grigore Constantinescu
Un spectacle attrayant 45

LA VIE MUSICALE À TRAVERS LE PAYS.

Silvian Georgescu
Oradea 46

★

Petre Codreanu
Le Lexicon des compositeurs et musicologues roumains 47
Notes 48

I. P. „Informaţia" — c. 2145

24.164

LEI 7

Bsb.

BIBLIOTECA
SIBIU

muzica

IUNIE
1965

6

REVISTA
UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN R P R SI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURA
SI ARTA

muzica

ANUL XV nr. 6 iunie 1965

Spre noi izbînzi creatoare

Ne aflăm în preajma unui eveniment de însemnătate istorică în viața partidului și a patriei noastre — Congresul al IV-lea al Partidului Muncitoresc Român — care urmează să treacă în revistă realizările obținute de poporul nostru, sub conducerea încercată a partidului, în ridicarea mărețului edificiu al socialismului, să deschidă noi și ample perspective dezvoltării și înfloririi României socialiste.

Țara întreagă întîmpină marele eveniment în haină de lucru. Relatînd despre mereu alte noi realizări și înfăptuiri, ziarele și radioul vorbesc zilnic despre avîntul cu care oamenii muncii, cuprinși în larga și înflăcărata întrecere socialistă se angajează să pună în funcțiune alte obiective industriale, să obțină substanțiale sporuri de producție în industrie și agricultură, să depășească planurile economice, perfecționînd procedeele tehnologice, realizînd economii, îmbunătățind calitatea produselor.

Proiectul de Directive al Congresului al IV-lea al P.M.R. cu privire la dezvoltarea economiei naționale în perioada 1966—1970 și proiectul de Directive al Congresului al IV-lea al P.M.R. cu privire la valorificarea surselor energetice și electrificarea țării în perioada 1966—1975 — program vast și mobilizator în desăvîrșirea construcției socialiste — constituie un document sinteză al forței orînduirii noastre socialiste, o confirmare a continuității politicii înțelepte a partidului, garanția mersului nostru impetuos înainte pe toate planurile activității materiale și spirituale. Poporul nostru, care a tradus în fapte fiecare proiect inițiat și conceput de partid de-a lungul anilor care s-au scurs, știe cu certitudine că punctele înscrise în noul program al dezvoltării patriei sînt o realitate virtuală ce nu va întîrzia să se confirme. Pentru că totul se bazează pe o gîndire creatoare lucidă și științifică ce a cumpănit înțelept latură cu latură, detaliu cu detaliu, concentrînd, cu mîna unui maestru, resursele țării, capacitățile și talentul tuturor forțelor vii ale poporului, spre obiectivele măreție ale ridicării la o treaptă superioară a economiei și culturii socialiste.

Așa cum subliniază documentele, certitudinea noastră se întemeiază pe realizările istorice obținute pînă acum, pe capacitatea, nici măcar visată în trecut, de a înfăptui întocmai proiectele cele mai îndrăznețe: „Astăzi, în anul celui de-al IV-lea Congres al partidului, România înfățișează tabloul unei țări în plin avînt, cu o economie socialistă multilateral dezvoltată în care industria cunoaște un continuu proces de perfecționare și adaptare la cerințele progresului tehnic contemporan, iar agricultura socialistă pune în valoare tot mai larg marile ei rezerve ; toate regiunile și raioanele țării cunosc o viață social-economică intensă, înflorește cultura nouă, socialistă, crește an de an bunăstarea oamenilor muncii de la orașe și sate".

Trăind un puternic sentiment de mîndrie pentru toate aceste atît de bogate realizări, parcurgem rîndurile programului de viitor ale directivelor încercînd un sentiment de intensă bucurie: în prevederile lui se vădește o grijă caldă și atentă pentru dezvoltarea nestăvilită a culturii și artei noi, socialiste, căreia partidul îi acordă un rol de mare răspundere în edificarea societății socialiste.

Ne este proaspăt în memorie și va rămîne pentru multă vreme adînc imprimată în inimi întîlnirea recentă a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă, care, ținută înaintea Congresului, dobîndește semnificații cu totul deosebite. A face sfat cu cărturarii, cu făuritorii frumuseții spirituale într-un moment în care se elaborează și se formulează marile planuri ale viitorului, cînd se pun temeliile frumuseților de mîine ale întregii țări este un gest politic ce subliniază nu numai importanța pe care o joacă cultura și arta în viața societății noi, prețuirea de care se bucură creatorii din partea partidului și statului nostru, dar și marile răspunderi ce revin oamenilor de artă, în noua etapă istorică.

Descătușînd energiile și talentele maselor populare, revoluția culturală inițiată și condusă pas cu pas de partid, a deschis larg perspectivele creației în toate sectoarele artistice, organizînd în același timp mijloacele pentru răspîndirea în popor a valorilor din trecut și de astăzi ale culturii și artei. În zilele noastre se înfăptuiesc năzuințele visate de cei mai luminați dintre cărturarii și artiștii nostri de-a lungul deceniilor: cele mai de preț realizări ale culturii, cele mai măreție plăsmuiri artistice se întorc la cei care le-au făurit și le-au așteptat. Ne amintim cu cîtă mîhnire vorbeau Bălcescu, Kogălniceanu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Coșbuc, N. Iorga, Sadoveanu despre faptul că frumusețile nepieritoare ale artei nu sînt accesibile poporului și cîte speranțe își puneau în viitor pentru curmarea acestei nedrepte situații. Și ne amintim, de asemenea, de observațiile

6911

lui George Enescu privind același aspect al lucrurilor de la noi, în perioada dintre cele două războaie : „Cu durere trebuie să constatăm că arta este considerabil înfrîntă de formele economice și sociale. Nu se poate vorbi însă și nici nu trebuie să vină în discuție „asanarea" manifestărilor frumosului, atîta vreme cît omenirea nu are ce mînca. Primum vivere, deinde filosofare este înțelepciunea, care încă trebuie să ne slujească drept sprijin. Atîta vreme cît lumea e silită să asculte muzica stomacului gol, nu poate fi acuzată că rămîne indiferentă în fața unui concert și a unei poezii".

Țara și-a schimbat chipul și, astăzi, după înfăptuirea gospodărească a planurilor economice pe care și le-a făurit, nu numai că a lichidat neștiința de carte, piedică în difuzarea culturii, dar a înlesnit și înlesnește fiilor celor ce muncesc să urce treptele celor mai înalte școli. Creația artistică a anilor socialismului are un sens, se îndreaptă către poporul instruit și este așteptată de acesta. Arta cu multiplele ei mijloace de înrîurire este chemată să contribuie la formarea conștiinței omului nou, să-i înaripeze activitatea spre noi și îndrăznețe înfăptuiri.

Întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă, amintind că știința și arta fac parte integrantă din uriașul proces de transformare a patriei, a prilejuit evocarea realizărilor obținute de scriitori, muzicieni, artiști plastici în diferitele genuri ale creației literar-artistice, de rolul pe care acestea îl joacă în creșterea conștiinței socialiste a oamenilor muncii.

Artiștii din diferite generații și-au înțeles răspunderea socială și au contribuit cu operele lor la cucerirea victoriilor istorice ale poporului român.

Întîlnirea a prilejuit în același timp un fructuos schimb de păreri asupra misiunii educative a activității în toate domeniile creației literar artistice, asupra căilor pentru ridicarea creației la un nivel tot mai înalt, corespunzător exigențelor sporite ale constructorilor societății socialiste. În fața noilor sarcini, scriitorul, poetul, pictorul, compozitorul care se identifică cu aspirațiile celor ce muncesc sînt chemați să exprime, într-o formă artistică înaltă, năzuințele acestora. Precizînd cîteva adevăruri esențiale, conducerea de partid, prin cuvîntul tovarășului Nicolae Ceaușescu, a ținut să arate : „Sîntem pentru o artă realistă, expresie a societății noastre socialiste, pentru o artă care prin optimismul și robustețea ei să reprezinte timpurile noastre și în care să vibreze viața și aspirațiile poporului român".

Considerînd necesară diversitatea de stiluri în artă, îmbogățirea formelor de expresie artistică, primul-secretar al C.C. al P.M.R. a ținut să sublinieze că viața, experiența istorică au arătat că opera este valoroasă în măsura în care exprimă realitățile în care artistul trăiește. Deosebit de plastic și de convingător a apărut în contextul cuvîntării citatul lui Leonardo da Vinci în care marele artist al Renașterii spunea : „Este mai sigur să apelezi la lucrurile naturale decît la acelea care imită cu multe scăderi acest (model) natural și să dobîndești deprinderi mărunte și neînsemnate, căci acela care poate merge la izvor nu trebuie să meargă la ulcior".

Se știe că arta care și-a făcut un crez din reflectarea veridică a vieții, din concepțiile și tendințele înaintate ale societății contemporane, a izbutit să înfrunte anii și secolele și să transmită posterității mesajul vibrant al vremii în care a fost făurită. Scriitorii și artiștii noștri de seamă, Eminescu, Caragiale, Alecsandri, Coșbuc, Sadoveanu, Rebreanu, Goga, Grigorescu, Enescu, Brîncuși, Arghezi sînt marii reprezentanți ai artei noastre pentru că au știut să exprime aspirațiile și lupta poporului pentru libertate și progres social, au cîntat viața oamenilor simpli, bucuriile și durerile acestora. Datorită conținutului profund realist al creației lor, acești artiști au intrat în tezaurul valorilor universale.

Partidul pune în fața artiștilor noștri sarcina de a crea opere de mare amploare și rezonanță, care să fie pe măsura semnificațiilor și dimensiunilor actualității socialiste, care să ne reprezinte cu cinste în confruntarea valorilor pe scară mondială.

Întîlnirea a reliefat aprecieri de care se bucură creația unor tinere talente în fața cărora stă sarcina de a duce mai departe opera predecesorilor și a maeștrilor lor. Partidul și statul nostru au pus la dispoziția acestora condiții de muncă deosebite. Cheia succeselor lor viitoare este cunoașterea temeinică a vieții, studierea atentă a proceselor revoluționare de transformare socială, a noilor trăsături umane ale constructorilor socialismului.

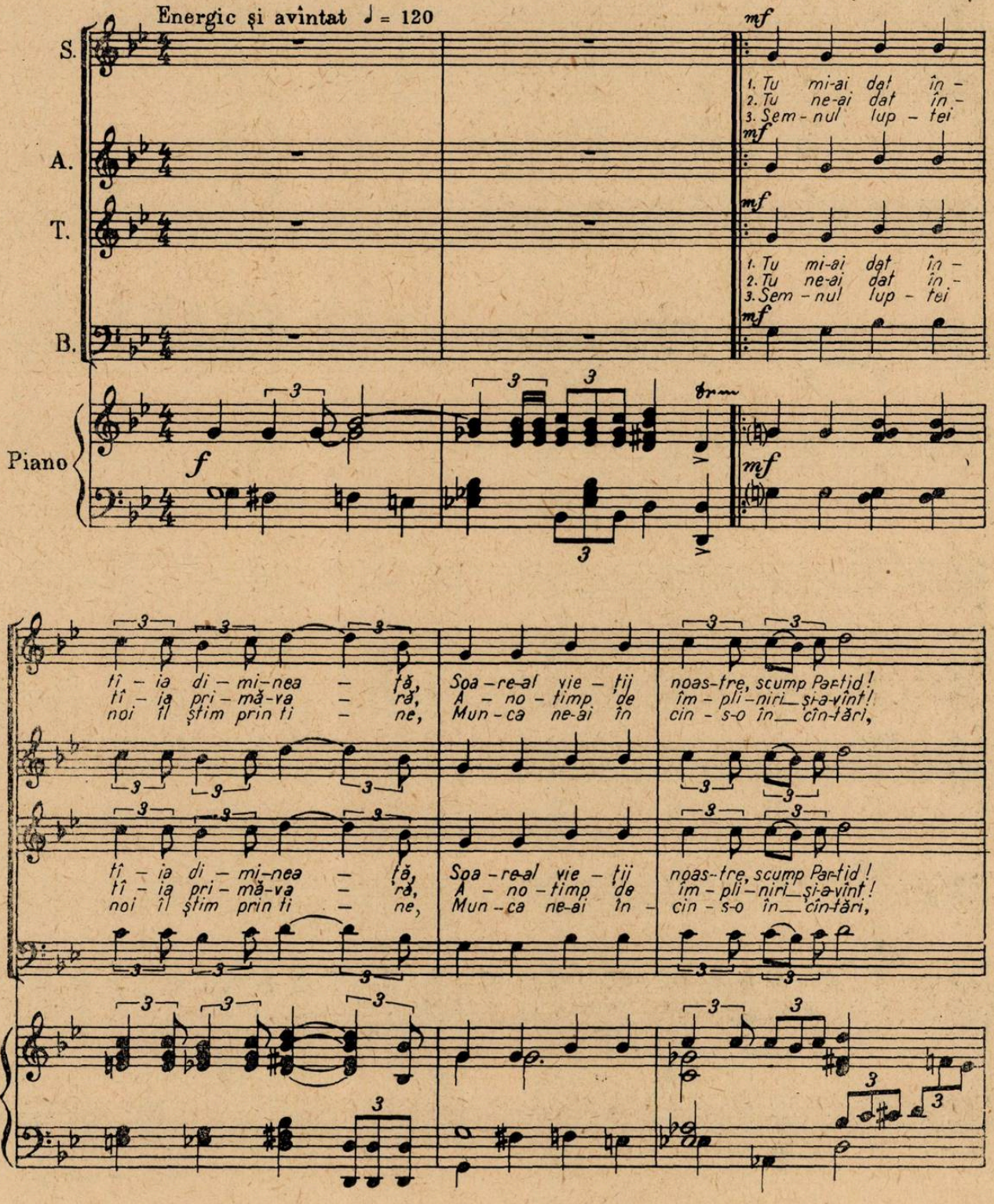
Un loc important în cadrul cuvîntării primului-secretar al C.C. al P.M.R. l-au avut îndemnurile pentru cunoașterea și popularizarea creațiilor artistice universale : „Cunoașterea a tot ceea ce este mai bun în cultura universală, contactul direct dintre oamenii de cultură și artă, schimbul de valori culturale create de alte popoare, contribuie la o mai bună cunoaștere culturală, la dezvoltarea fiecărei culturi naționale și, în același timp, la îmbogățirea patrimoniului universal al culturii". Estetica marxist-leninistă, cunoașterea temeinică a lucrărilor ne pot permite să apreciem, să acceptăm sau să respingem creațiile artistice ale muzicienilor de peste hotare. Un rol de seamă în această privință îl are schimbul viu, creator de opinii, dezbaterile libere principale, schimbul și confruntarea de păreri. Critica, presa de specialitate au sarcina de a lămuri și a dezbate fiecare aspect teoretic sau practic al creației, impulsionînd înainte activitatea slujitorilor artei, depășind cu îndrăzneală vechiul, rutina.

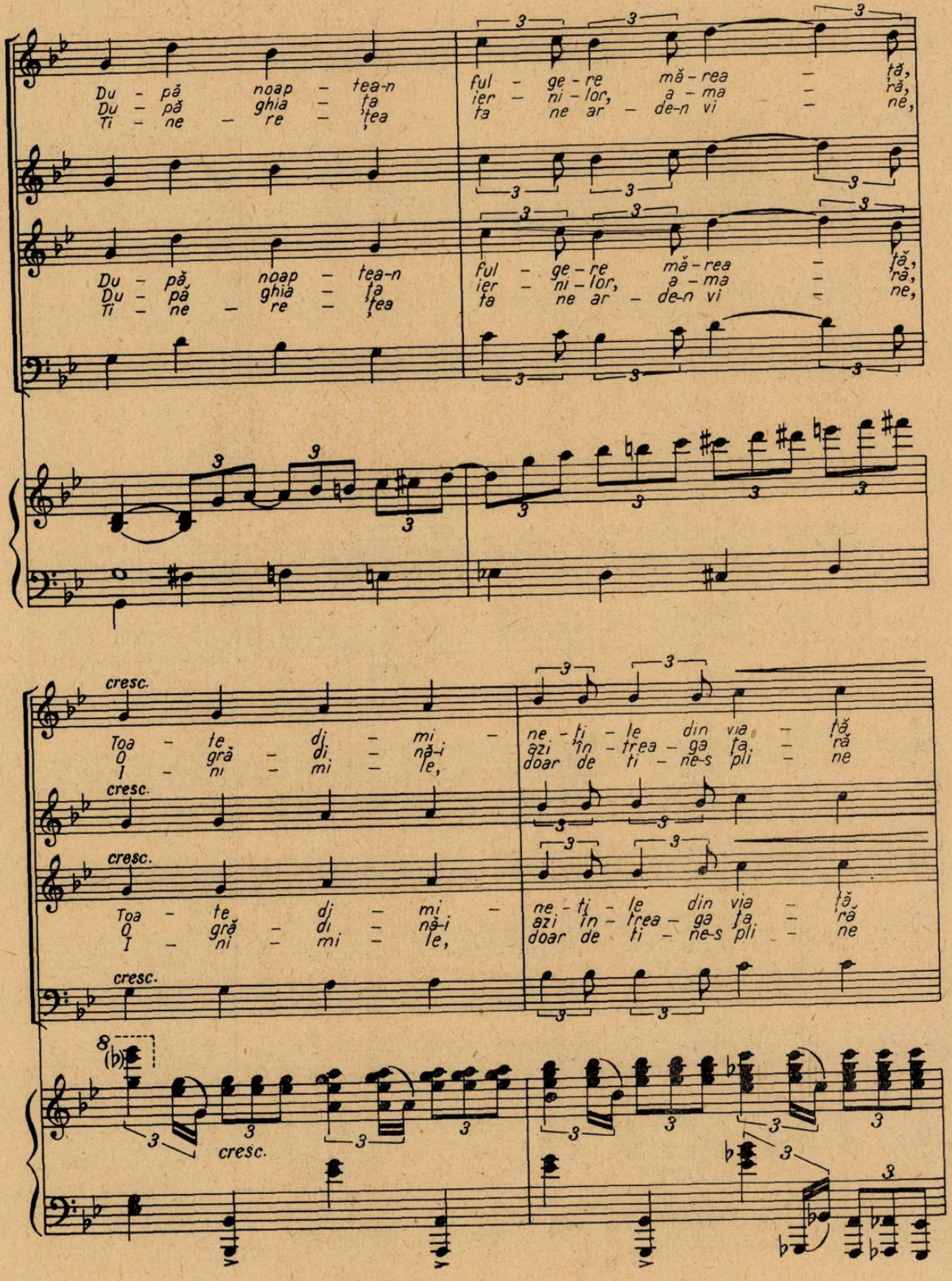
Pline de învățăminte au fost, în cadrul întîlnirii, schimburile de păreri dintre conducerea de partid și reprezentanții de frunte ai artei noastre noi. Ele au avut darul să elucideze o serie de alte probleme ridicate de activitatea practică, să mobilizeze pe creatori în munca lor de mare importanță pentru construcția societății noi, socialiste.

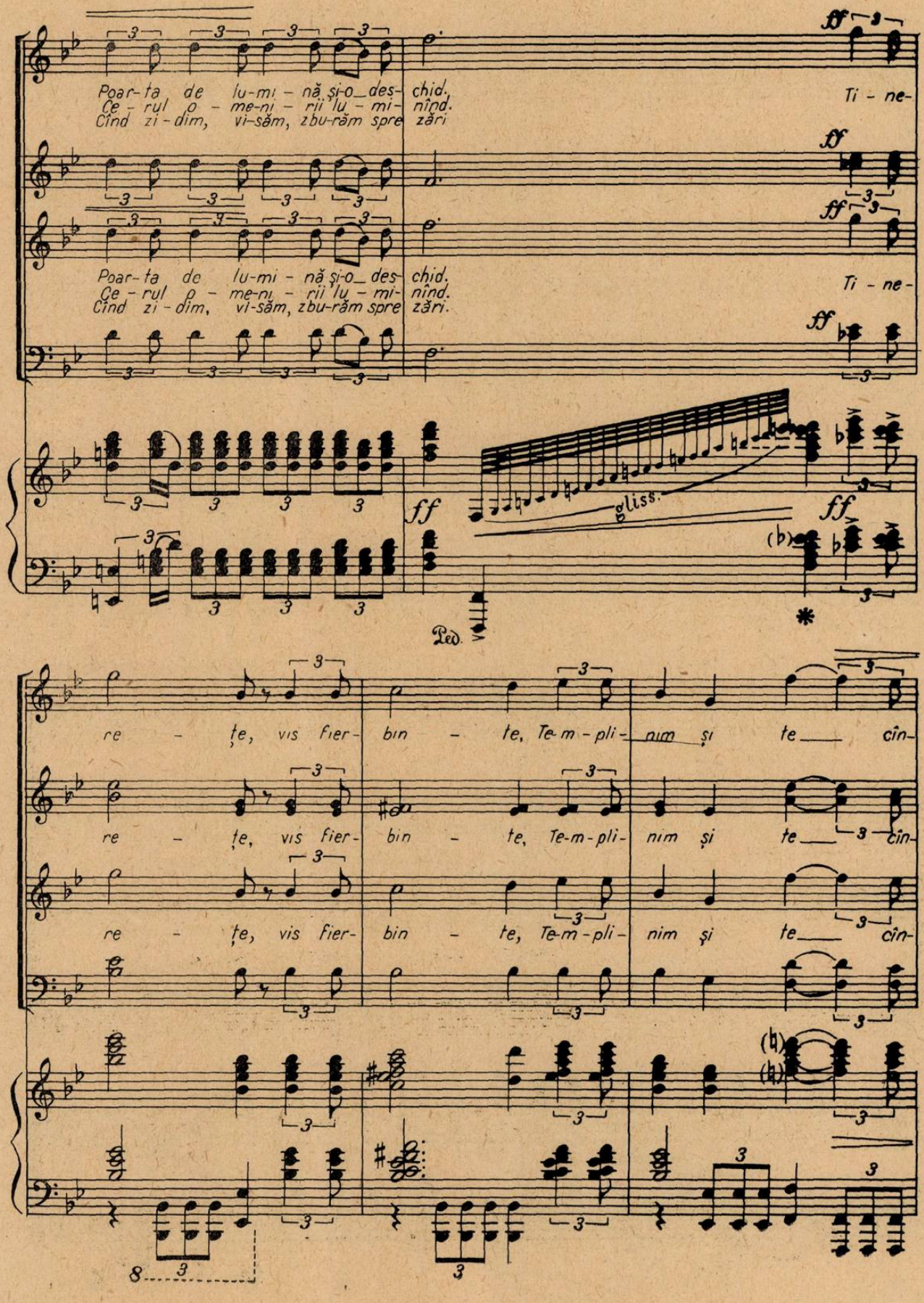
Compozitorii, muzicologii, oamenii care servesc arta sunetului sînt pătrunși de importanța sarcinilor care le revin în noua etapă istorică pe care o deschide Congresul al IV-lea al partidului nostru. Însușindu-și cu multă bucurie îndemnurile conducerii de partid, ei se angajează să nu-și precupețească nici o clipă eforturile, tot talentul și puterea lor de muncă pentru realizarea măreților sarcini înscrise în programul de activitate al întregului nostru popor, pentru a fi, mai mult decît pînă acum, ajutor de nădejde al partidului în uriașa operă de construcție socialistă.

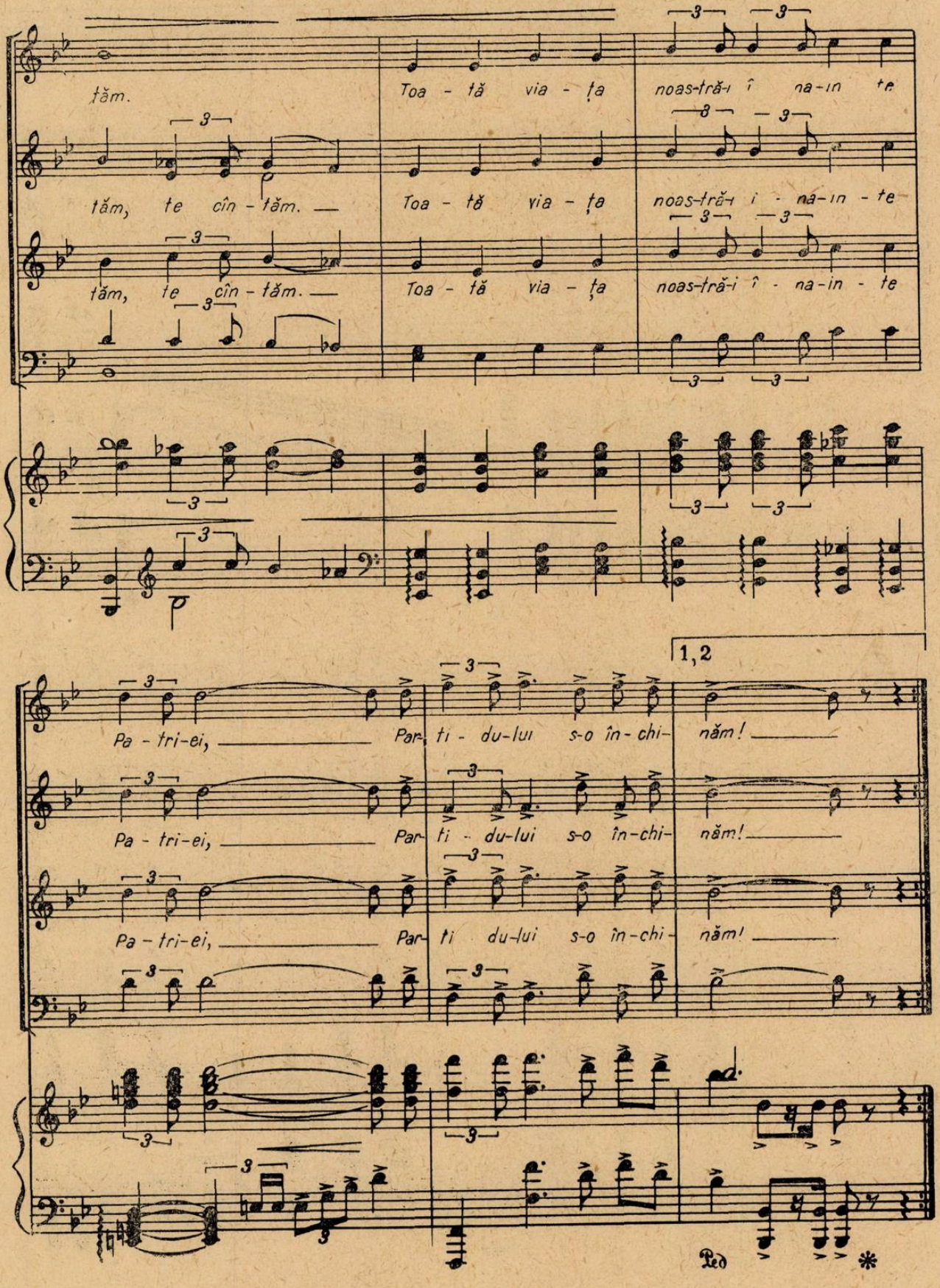
CÎNTECUL DIMINEȚII

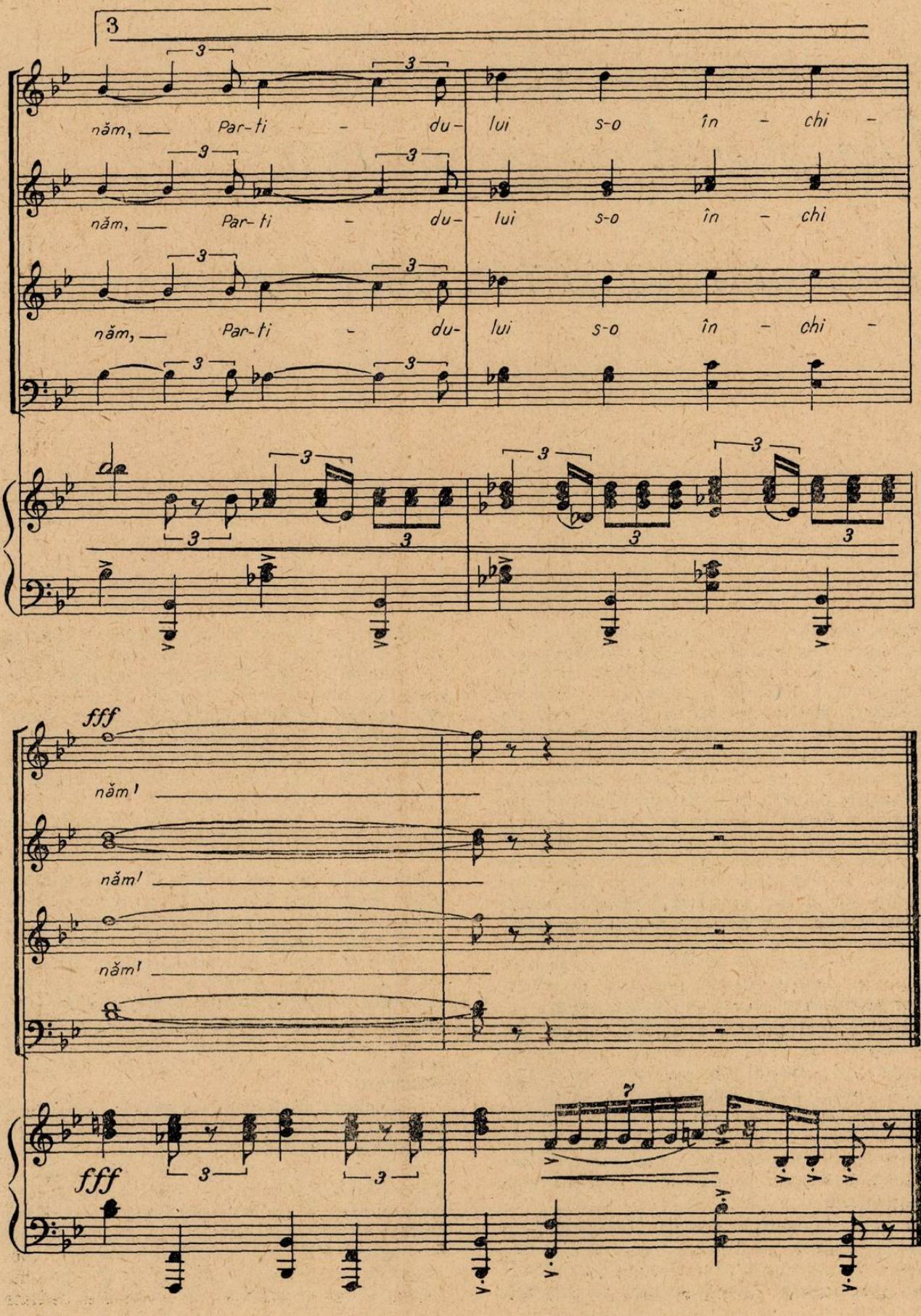
Versurile de Ion Brad — *Muzica de* Radu Paladi




Du - pă noap - tea-n ful - ge - re mă - rea - ță,
Du - pă ghia - ța ier - ni - lor, a - ma - ră,
Ti - ne - re - ța ța ne ar - de-n vi - ne,
Du - pă noap - tea-n ful - ge - re mă - rea - ță,
Du - pă ghia - ța ier - ni - lor, a - ma - ră,
Ti - ne - re - ța ța ne ar - de-n vi - ne,
cresc.
Toa - te dj - mi - ne - ți - le din via - ță
O gră - di - nă-i azi în - trea - ga ța - ră
I - ni - mi - le, doar de ți - ne-s pli - ne
cresc.
cresc.
Toa - te dj - mi - ne - ți - le din via - ță
O gră - di - nă-i azi în - trea - ga ța - ră
I - ni - mi - le, doar de ți - ne-s pli - ne
cresc.
8 (b)
cresc.


Poar-ta de lu-mi - nă și-o_des- chid.
Ce - rul o - me-ni - rii lu - mi- nînd.
Cînd zi - dim, vi-săm, zbu-răm spre zări
Ti - ne-
Poar-ta de lu-mi - nă și-o_des- chid.
Ce - rul o - me-ni - rii lu - mi- nînd.
Cînd zi - dim, vi-săm, zbu-răm spre zări.
Ti - ne-
ff
gliss.
Ped.
re - țe, vis fier- bin - te, Te-m-pli- nim și te cîn-
re - țe, vis fier- bin - te, Te-m-pli- nim și te cîn-
re - țe, vis fier- bin - te, Te-m-pli- nim și te cîn-


tăm.
Toa - tă via - ța noas-tră-i î na-in te
tăm, te cîn - tăm.
Toa - tă via - ța noas-tră-i i - na-in - te
tăm, te cîn - tăm.
Toa - tă via - ța noas-tră-i î - na-in - te
1,2
Pa - tri-ei, Par- ti - du-lui s-o în - chi- năm!
Pa - tri-ei, Par- ti - du-lui s-o în-chi- năm!
Pa - tri-ei, Par- ti du-lui s-o în-chi- năm!
Ped *


3
năm, Par-ti - du- lui s-o în - chi -
năm, Par-ti - du- lui s-o în - chi
năm, Par-ti - du- lui s-o în - chi -
fff
năm!
năm!
năm!
fff
7

Din planul de perspectivă al creatorilor şi interpreţilor

Viaţa muzicală a ţării noastre devine din ce în ce mai complexă, mai bogată. Cerinţele sporite, setea de cunoaştere crescîndă, ridicarea permanentă a nivelului cultural şi a exigenţei artistice a marelui public au dus în mod implicit la dezvoltarea activităţii compozitorilor, muzicologilor şi instituţiilor artistice.

Realizările compozitorilor noştri prezente în programele de toate genurile, au devenit un fapt necesar şi firesc. În acest an, planul de lucru al muzicienilor din toate ramurile este deosebit de interesant. Însemnătatea celui de al IV-lea Congres al Partidului Muncitoresc Român s-a resfrînt viu şi în activitatea muzicală. Însufleţiţi de politica partidului şi inspiraţi de gigantica operă pe care o conduce, compozitorii i-au închinat o seamă de lucrări în care se străduiesc să oglindească cît mai larg şi convingător frumuseţea vremii pe care o trăim.

Astfel, Pascal Bentoiu a realizat poemul pentru soprană şi orchestră „Cîntec nou", Alfred Mendelsohn, cantata „Cei puternici" pe versuri de N. Labiş, Radu Paladi cantata „Poem de slavă Partidului", Sigismund Toduţă, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, au compus de asemenea lucrări izvorîte din entuziasmul cu care se desfăşoară opera de desăvîrşire a construcţiei socialismului.

În general, lucrările dedicate Congresului îşi propun să zugrăvească avîntul poporului nostru, viaţa şi munca liberă. Această tematică stă şi la baza spectacolelor festive pe care le pregătesc Ansamblul artistic al C.C.S., Ansamblul Ciocîrlia ş.a. Contribuţiile compozitorilor Sergiu Sarchizov, Mircea Chiriac, George Grigoriu, Florin Comişel etc. alcătuiesc partea muzicală a spectacolului pregătit de Ansamblul C.C.S. Pentru această reprezentaţie Dumitru Bughici a scris muzica pentru cor şi orchestră simfonică la două tablouri coregrafice sugestiv intitulate „Lupta cu întunericul" şi „Lumina vie".

*

Din planul de perspectivă al compozitorilor noştri desprindem existenţa în proect a unor lucrări menite să înfrumuseţeze şi mai departe peisajul creaţiei muzicale româneşti moderne.

Se pot desprinde astfel Suita pentru orchestră de Tudor Ciortea, Simfonia a II-a de Ion Dumitrescu, Simfonia cantabilă de Theodor Grigoriu. Realizări de acelaşi gen pregătesc şi compozitori tineri ca Gheorghe Costinescu (Uvertura concertantă), Liviu Glodeanu, Alexandru Hrisanide.

Genul vocal-simfonic figurează în multe proiecte de creaţie. Se poate cita Cantata a III-a de Ştefan Niculescu, concepută pentru mezzosoprană cu cvintet de suflători, pe versuri de Tudor Arghezi din ciclul „Ţara mea". Această lucrare este şi ea dedicată Congresului. Radu Paladi definitivează oratoriul „Eliberarea" iar Gheorghe Dumitrescu pregăteşte oratoriul „Din lumea cu dor şi cea fără de dor" pe text propriu. Ovidiu Varga a terminat, de asemenea, cantata

de cameră „Bună dimineața, primăvară" pe versuri de Tudor Arghezi.

Muzica de cameră va fi reprezentată în mod variat pornind de la formații mici și pînă la lucrări destinate orchestrelor de cameră.

Se pot menționa în acest sens — Cvartetul de coarde nr. 2 de Nicolae Buicliu, Cvintet de suflători cu pian de Irina Odăgescu, Cvintetul de suflători de Radu Paladi etc. Compozitorul Tudor Ciortea are înscris în planul său de perspectivă lieduri cu acompaniament de orchestră de cameră, Alfred Mendelsohn lieduri pe versuri de Magda Isanos etc.

Avînd în vedere proiectele compozitorilor și ale diferitelor teatre de operă și muzicale din țară, stagiunile viitoare se vor bucura de un bogat aport din partea compozitorilor noștri. Vom viziona probabil opera „Meșterul Manole" de Gheorghe Dumitrescu, apoi opera „Trei generații" de Sergiu Sarchizov după piesa cu același nume de Lucia Demetrius, opera într-un act „Dreptul la viață" de Tudor Jarda sau baletul „Domnișoara Nastasia" de Cornel Trăilescu. Lucrări ca opera „Idolul sfărmat" de Norbert Petri, sau opereta „Mușchetarii" de Radu Șerban au și fost incluse de pe acum în repertoriul unor teatre muzicale din țară.

Teatrul de Operetă din București pregătește punerea în scenă a noii versiuni a operetei „Rochia de bal" de Aurel Giroveanu, a sus citatei lucrări de Radu Șerban și a unei noi operete, deocamdată în fază de finisare, de Gherase Dendrino.

Ca și membrii secției de muzică simfonică și de cameră, membrii secției de muzică de masă și corală prezintă un cuprinzător plan de lucru ilustrat de piese în care se cîntă realizările partidului, ale poporului, ca de exemplu poemul coral „Valea Prahovei" și „Cîntecul Hunedoarei" de Gheorghe Bazavan, „Legendă nouă", poem coral despre hidrocentrala „Gheorghe Gheorghiu-Dej" de Theodor Bratu, „Imn patriei", poem coral pe versuri de Tudor Arghezi de Dumitru Botez, sau „Partidu-i soare tînăr" de Florin Comișel și „Cîntec pentru patrie" de Gheorghe Costinescu. O serie de prelucrări din folclor datorite lui Gheorghe Dericțeanu, „Suită din Banat" și „Suită din Năsăud", ca și cele realizate de maestrul Ion Chirescu se bazează pe cîntecul popular actual.

*

Muzicologii și-au orientat activitatea spre istoria și analizarea muzicii românești. Probabil că vom vedea pornind de sub teascurile tipografiilor lucrări ca: Istoria muzicii românești în secolul XIX—XX de Zeno Vancea, monografiile Dinu Lipatti de Grigore Bărgăuanu, Paul Constantinescu de Vasile Tomescu, Nicolae Filimon de Viorel Cosma. Contribuții la istoria muzicii românești, vol. II de Cristian Ghenea, monografia Oedip de Lazăr Octavian Cosma, apoi Lupta partidului reflectată în muzica românească de Petre Codreanu, reeditarea volumului Muzica Românească de după 23 August 1944 de Petre Brîncuș și Nicolae Călinoiu etc. Desigur că nu sînt neglijate nici lucrările cu caracter de teoretizare ca de exemplu Forma și structura muzicii populare românești de Emilia Comișel, Geneza cîntecului popular românesc de Gheorghe Ciobanu — contribuții care vor elucida probleme de seamă în acest domeniu.

*

Instituțiile de artă cu profil muzical pregătesc stagiuni bogate, îmbrățișînd genuri muzicale diferite astfel încît să poată satisface necesitățile artistice și exigența mereu crescîndă a publicului.

Filarmonica „George Enescu" din București prezintă un repertoriu complex cu multe prime audiții, din care nu vor lipsi, după cum este și natural, lucrările compozitorilor români contemporani. Orchestra simfonică își propune să execute un ciclu din simfoniile lui Mozart, suitele de Bach și eventual concertele Brandemburgice ale aceluiași compozitor. Deosebit de interesante ni se par ciclurile de lucrări vocal-simfonice din care menționăm Missa în do minor de Mozart, Creațiunea de Haydn, Iuda Macabeul de Händel, Recviemul de Berlioz, Simfonia Psalmilor de Stravinski, Catulli Carmina de Carl Orff, Dido și Aeneas de Purcell.

În ciclul de lucrări simfonice contribuția de muzică românească se remarcă în primul rînd prin Simfonia a III-a de Wilhelm Berger, Simfonia cantabilă de Theodor Grigoriu, Simfonia a II-a de Ion Dumitrescu, Simfonia de Pascal Bentoiu etc. Aceeași secție își propune un ciclu de concerte educative pentru studenți, în care vor figura în primul rînd simfoniile lui Beethoven.

Secția de muzică de cameră își axează activitatea pe cinci serii de lucrări din care desprindem: seri de muzică contemporană, unde vor figura compozitori ca Stravinski, Copland, Boulez, Messiaen, Krenek, Berg, Honegger, Janacek etc. Cel de al doilea ciclu intitulat Pagini de antologie din muzica veche va prezenta lucrări din opera lui Monteverdi, Telemann, Rameau, Pergolese ș.a.m.d. Deosebit de interesant ni se pare ciclul intitulat Pagini din creația muzicală românească veche inclusiv compozitori români înaintași; lucrările prezentate se datoresc unor compozitori din veacurile XVI—XIX, și Anton Pann, Gheorghe Stephănescu, Constantin Dimitrescu etc. Vor mai avea loc seri de sonate cu compoziții de Bach, Händel, Beethoven, Mozart, precum și recitaluri vocale și instrumentale și recitaluri ale tinerilor soliști.

Filarmonica „George Enescu" intenționează să inițieze trei cicluri de concerte educative, primul pentru elevii școlilor de cultură generală, ciclu axat pe programa analitică a școlilor avînd drept scop sprijinirea învățămîntului cu exemple vii de muzică. Cel de al doilea ciclu

se adresează tinerilor muncitori şi elevilor din şcolile profesionale, cărora li se vor prezenta concerte-lecţii explicative susţinute de muzicologi. În fine, ultimul ciclu se adresează marelui public şi va fi orientat spre relaţiile muzicii cu celelalte arte.

Activitatea orchestrei „Barbu Lăutaru", în afară de concertele obişnuite şi de turneele prin ţară, aduce ca noutate concertele educative cu prezentare în care se vor scoate în relief caracteristicile folclorice ale tuturor regiunilor ţării.

*

Teatrul Satiric Muzical „Constantin Tănase", preluînd cele mai bune tradiţii ale teatrului românesc de revistă, îşi dezvoltă activitatea pe coordonate mai cuprinzătoare, orientîndu-şi atenţia către oglindirea promptă şi cu simţ critic a realităţii imediate. Pentru acest lucru conducerea teatrului a atras un număr de colaboratori noi ca scriitorii Victor Bîrlădeanu, Eugen Mihăilescu, Tudor Mazilu care prin legătura nemijlocită pe care o au cu viaţa, sînt chemaţi să împrospăteze repertoriul teatrului Constantin Tănase. Vor fi date reprezentaţii la uzinele Griviţa Roşie şi la alte mari întreprinderi şi instituţii din ţară, tematica spectacolelor fiind axată pe problemele locului respectiv de muncă.

Şi în cadrul formaţiei de concert a aceluiaşi teatru se vor aduce modificări printr-o mai mare varietate în prezentarea concertelor prin conferinţe de istoria muzicii uşoare româneşti şi străine, seri de muzică uşoară românească în care compozitorii îşi vor prezenta ultimele creaţii.

Din proiectul de repertoriu poate fi relevată *Revista Dragostei* care va fi prezentată pe scena Teatrului Olimpia de la Paris, *Profesorul de Franceză* de Tudor Muşatescu, 14599 de nopţi de V. Bîrlădeanu şi E. Mihăilescu, Meridiane satirice etc.

Cele mai complexe perspective le are desigur Radiodifuziunea. După cum este şi normal, în acest cadru se abordează toate genurile muzicale, fie în cadrul emisiunilor cotidiene, fie în cadrul manifestărilor de concert ale diverselor formaţii — orchestra simfonică, de studio sau de cameră, orchestra de estradă, corul Radio etc.

Din bogatele proiecte pentru viitor se desprind în primul rînd numeroase prime audiţii de muzică românească datorite compozitorilor contemporani — ca de exemplu : Sigismund Toduţa — Simfonia a IV-a, Cornel Ţăranu — Simetrii, Wilhelm Berger — Şapte miniaturi, Dan Constantinescu — Concert pentru pian şi orchestră, precum şi lucrări de George Enescu.

Această activitate este încununată de un festival de muzică românească. Urmează apoi un festival Beethoven. Dintre operele compozitorilor clasici vor fi cîntate lucrări de Mozart, Schumann, Mahler, Sibelius etc. iar moderni A. Webern, I. Stravinski, Szimanovski, A. Berg, W. Walton, P. Parey, Hindemith etc.

Concertele simfonice se vor bucura de aportul unor dirijori de peste hotare ca Smetacek, Igor Markevitch, S. Mihaelidis şi a cunoscuţilor dirijori români, Mircea Basarab, Iosif Conta, Mircea Cristescu, Emanoil Elenescu, Constantin Bobescu.

Activitatea orchestrei de studio sub conducerea dirijorilor Ludovic Baci, Carol Litvin, Teodor Cărţiş, Liviu Ionescu se axează de asemenea pe o tematică bogată în lucrări de B. Bartok, Villa Lobos, Poulenc, Prokofiev, sau prime audiţii ca Jocuri pentru pian şi orchestră de A. Vieru, Concertul pentru flaut şi orchestră de L. Glodeanu, Lumini la Boldeşti de Ştefan Zorzor. Interesant pare proiectul de prezentare în montaj a unor opere ca Don Juan de Mozart, Oberon de Weber, Păpuşile maestrului Pedro de De Falla, Copilul şi vrăjile de Ravel, Porgy şi Bess de Gershwin.

Vom avea ocazia să ascultăm şi prime audiţii de muzică de orgă de exemplu : Achim Stoia — Coral variat sau A. Mendelsohn — Temă cu variaţiuni.

În general vor participa la aceste concerte unii dintre cei mai buni solişti ai noştri ca Maria Fotino, Valentin Gheorghiu, Ion Voicu, Ştefan Ruha, Horst Gehann, Helmut Plattner, Al. Hrisanide, N. Brînduş etc.

O activitate susţinută vor oferi şi orchestrele de estradă şi muzică populară. În cadrul concertelor de muzică uşoară vor evolua alături de soliştii noştri solişti străini. Cu aceeaşi ocazie vom putea asculta muzică uşoară românească şi de peste hotare şi de data aceasta cu multe prime audiţii.

Convorbiri cu muzicieni care ne-au vizitat țara

Cu numai cîteva decenii în urmă, viitorul muzicii interesa un cerc limitat de inițiați. Gustul publicului evolua încet iar consacrarea operelor avea loc, de regulă, după moartea compozitorului. Prefacerile sociale adînci care s-au petrecut în secolul nostru, înflorirea artei și rezultatele uimitoare ale dezvoltării științei și tehnicii au adus muzicii un public de milioane. Posibilitatea răspîndirii ei prin cele mai bune interpretări — la radio și televiziune, pe discuri, în marile săli de concert — oferă auditorului un mijloc prompt și sigur de educare și pătrundere în tainele muzicii.

Este firesc, așadar, ca, în aceste condiții extrem de favorabile, muzica să-și fi aflat ritmul dezvoltării ei în evoluția rapidă a gîndirii și simțirii omului contemporan.

Odată cu dobîndirea unui public din ce în ce mai mare, creatorilor de muzică și interpreților le revine o importantă răspundere față de destinele artei muzicale. Aceasta presupune că, de-a lungul căutărilor lor creatoare, muzicienii reflectează permanent, în zilele noastre, asupra problemelor estetice legate de procesul de evoluție ale acestei arte, căutînd să deslușească perspectivele și finalitatea ei. „Încotro se întreaptă muzica?" — iată ideea esențială ce am dorit să se desprindă din răspunsurile unor importante personalități din diferite țări, ca Georges Auric, Zubin Mehta, Herbert von Karajan, Arthur Rubinstein, Li Min Cean, Jean Absil, Vlastimir Nikolovski, Solon Mihailidis, André Navarra, Roman Vlad, Jean Marie Auberson.

Problemele pe care se axează interviurile noastre sînt: Sursele de inspirație; Căutările actuale în muzică; Condiția materială a creației; Compozitorul și timpul său; Rolul mijloacelor moderne de difuzare a muzicii; Receptivitatea publicului etc.

Unui răspuns academic, compozitorul *Georges Auric*, directorul Operei Mari din Paris îi preferă o considerare a problemei dintr-o perspectivă autobiografică: „De cînd compun muzică, aud această întrebare, — ceea ce cred că este întrutotul firesc. Cînd eram tînăr auzeam întrebarea: „Încotro se îndreaptă muzica?". După Debussy, Stravinski, au urmat numeroși compozitori care au făcut tentative de înnoire... Ne putem deci întreba „încotro se îndreaptă muzica?", cu condiția să avem muzicieni adevărați. Cunosc prea puțin pe tinerii

Georges Auric

muzicieni români, dar pot spune că la noi, acum, un tînăr muzician de 20, 25 sau 28 de ani este mult mai bun cunoscător al tehnicii muzicale decît un tînăr muzician de acum două-trei decenii. Sînt clase foarte bune la Conservator ale unor maeștri eminenți, într-un cuvînt, tinerii de astăzi sînt veritabili savanți. Cred că este necesar să avem răbdare încă vreo zece ani, răstimp în care diversele tendințe ale limbajului muzical se vor limpezi. Eu gîndesc că neîndoielnic se petrece acum o evoluție dar îmi

este întrucîtva dificil să judec un creator care are douăzeci de ani... Şi eu, cînd aveam această vîrstă nutream o dorinţă de independenţă, de emancipare, de noutate, ceea ce în principiu nu e cîtuşi de puţin rău.

— *Cum consideraţi diferitele sisteme care s-au răspîndit în epoca noastră ?*

— Eu cred că trebuie găsite mijloace noi dar sistemele — într-un sens purist şi închistate în teoria lor — sînt periculoase. Tot ceea ce este exclusivist, strict teoretic şi rupt de actul creator, se distruge. Muzica serială sau muzica concretă poate trezi un anume interes, dar cînd devine o dogmă, o religie, încetează să mai existe artistic.

— *Cum apreciaţi stilul compozitorilor contemporani ?*

— Îmi vine greu să apreciez întrucît nu cunosc pe deplin ceea ce se petrece pretutindeni. Sînt dornic să cunosc de pildă, creaţia tinerilor compozitori români. Din muzica actuală a ţării mele şi din aceea a cîtorva alte ţări unde am audiat concerte, desprind că evoluţia e considerabilă. La noi, o pleiadă de creatori tineri scriu o muzică complet diferită de ceea ce se scria acum 15 ani. Am însă convingerea că ne aflăm într-o perioadă de tranziţie. Pe de altă parte, există o modalitate pe care am putea denumi-o *academică*. În cadrul ei, compozitorii întrebuinţează procedee pe de-a-ntregul tradiţionale. Desigur că, deşi în acest stil au fost create cîndva capodopere, un asemenea limbaj şi-a epuizat forţele. În acelaşi timp, exponenţii noii muzici încearcă o înnoire, dar majoritatea — cu ajutorul unor teorii şi sisteme care sînt redutabile. În realitate, a fi compozitor înseamnă, într-un cuvînt, a avea geniu. Pentru un tînăr creator care este înzestrat cu aşa ceva lucrurile pot fi clare. Deocamdată aşteptăm. E drept, cunosc mulţi tineri de talent, totuşi muzica înseamnă mult mai mult...

— *Să luăm în considerare atunci rolul publicului, exigenţele şi preferinţele sale...*

— La Festivalul Enescu, bunăoară, am ascultat o lucrare de Webern. Fără îndoială că mulţi dintre cei din sală o audiau pentru prima oară. E drept că această lucrare a fost atunci foarte bine interpretată, dar ea face parte din acele lucrări (de altminteri dificile de executat) ce nu sînt imediat accesibile publicului. Ceea ce m-a frapat a fost tocmai succesul de public pe care l-a obţinut. Deşi se presupune că marele public era puţin pregătit pentru această lucrare, piesa lui Webern a avut un strălucit succes. În consecinţă cred că publicul se formează foarte repede. Aş adăuga că se înşeală foarte rar asupra valorilor.

Zubin Mehta

Am mulţumit interlocutorului şi ne-am adresat apoi tînărului dar reputatului dirijor indian Zubin Mehta, directorul Filarmonicii din Montreal (Canada).

— „Sînt partizanul unui sistem anume" ne-a declarat Zubin Mehta zîmbind cu subînţeles. După care a adăugat :

— Astăzi este foarte uşor să compui.

— *De ce ?*

— Fiindcă nu mai există nici un sistem acum.

— *Sînteţi pentru sistemul tonal, atonal ?...*

— Am fost întotdeauna pentru *un sistem.*

Nu am insistat asupra problemei. Ne-am mulţumit cu aceste afirmaţii oarecum eliptice (nu lipsite însă de o uşoară ironie) şi am schimbat întrucîtva planul discuţiei.

— *Ca şef de orchestră, o partitură modernă vă creează dificultăţi de interpretare ?*

— În zilele noastre se întîmplă ca înainte de a interpreta o partitură să ai nevoie a citi două tomuri ca să înţelegi intenţiile compozitorului. Astfel am primit o partitură din America... şi enorm de multe explicaţii : cum să amplasezi orchestra, cum să o dirijezi...

— *Acest lucru poate fi pozitiv, am îndrăznit să replic, în cazul cînd e vorba de lucrări de valoare ?*

— Există, fără îndoială, mulţi compozitori care au realizat asemenea lucrări ca, de exemplu, Luigi Nonno autorul „Hiroşimei" sau unii compozitori polonezi.

Iată cum caracterizează marele dirijor Herbert von Karajan directorul Filarmonicii din Viena, actualele tendinţe din muzica modernă :

— „Întotdeauna au existat opinii pro şi contra".

— *Dv. ce credeţi despre viitorul muzicii ?*

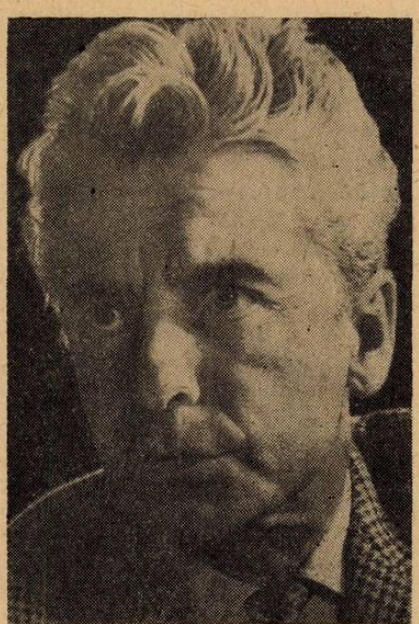
— Asupra viitorului nu voi încerca să afirm o concepţie. S-a văzut că profeţiile care s-au făcut despre muzica lui Beethoven, Bach şi alţii au fost toate false. De aceea... mă mulţumesc să dirijez.

— *Totuşi...*

— Ştiţi, este pur teoretic să spui că muzica se îndreaptă în cu totul altă direcţie.

— *Ce anume vă sugerează gustul publicului ?*

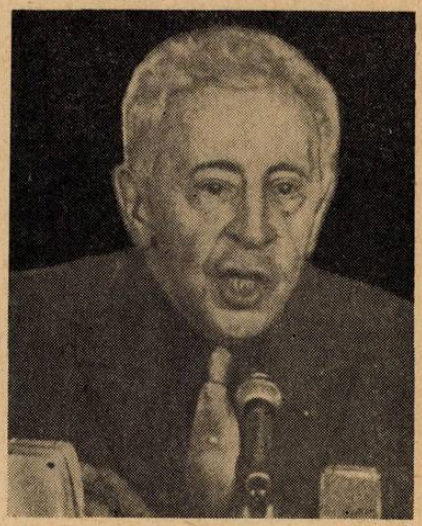
— Un lucru este sigur : concertul clasic atrage un public de o sută de ori mai numeros decît altele... Concertele de muzică modernă au încă un caracter experimental. Ele pot fi susţinute, datorită acestui caracter, mai bine de către staţiile de radio.



Herbert von Karajan

— *Care este motivul ?*

— Iată, pentru a monta o singură piesă de Stockhausen, care comportă trei orchestre, este nevoie de douăzeci de mii de dolari. Dacă-i veţi cere unui impresar să vă organizeze un asemenea concert el vă va spune că sînteţi nebun. Dar staţiile de radioteleviziune pot transmite în scop educativ asemenea lucrări dispunînd de sume suficiente pentru realizarea execuţiilor.



A. Rubinstein

Tot în problema rolului mijloacelor moderne de răspîndire a muzicii am discutat şi cu celebrul pianist american Arthur Rubinstein, căruia i-am adresat mai întîi, următoarea întrebare :

— Dv., care aţi fost martorul evoluţiei interpretării pianistice încă de la începutul secolului nostru şi întotdeauna aţi mers neîntrerupt înainte — fapt pentru care rămîneţi astăzi mai tînăr decît mulţi tineri — ce ne puteţi spune despre factorii care determină şi susţin afirmarea noului în creaţie şi interpretare ?

— Tehnica modernă a difuzării muzicii a produs o veritabilă revoluţie prin mijloacele radioului, cinematografului, televiziunii şi discului, favorizînd atît interpretarea cît şi creaţia. Radioul, luînd avîntul pe care-l vedem, a creat dintr-o dată, în întreaga lume, mii şi milioane de amatori de muzică. Ascultînd acasă, la radio, un concert dirijat de Toscanini sau interpretări ale unor mari violonişti sau pianişti ei şi-au format cu timpul o educaţie muzicală. Pe de altă parte a stimulat publicul din toate colţurile lumii pentru a merge mai des la concerte. Astfel a crescut şi exigenţa faţă de interpretare.

— Aşadar ne îndreptăm — cu ajutorul mijloacelor moderne — către perfecţiune ?

— Avantajele tehnice sînt foarte preţioase, dar aduc uneori cu sine primejdia falsificării. Există mai multe aspecte. Pe disc se poate realiza o execuţie perfectă repetînd imprimarea unei note false (În ceea ce mă priveşte, — sînt onest —, interpretez totul de la început şi pînă la capăt întrucît nu-mi place ca o bucată să sune „pe părţi".) Cu ajutorul maşinilor şi al procedeelor moderne, din păcate, prin „perfecţiune" se poate ajunge la denaturare. Unele discuri sînt prea perfecte faţă de discul autentic, faţă de interpretarea autentică. Ascultîndu-le şi încercînd să le imite, tinerii pianişti cîntă foarte bine şi lucrează foarte bine tehnic.. Ascultăm cum interpretul scoate din buzunar octave, terţe, dar muzica parcă... a uitat-o acasă ! Eu socotesc că de la un concert trebue să pleci cu sentimentul prospeţimii şi acelaşi sentiment trebuie să-l ai şi la audierea discurilor. Aşadar, interpretările vii sînt uneori rău influenţate de aşa-zisa perfecţiune a imprimărilor. Aş aduce o critică aspră interpreţilor influenţaţi de „mecanizarea" muzicii. La un concurs am ascultat nu mai puţin de opt interpreţi cîntînd concerte solo, dar n-am putut să judec ceea ce reprezintă ei din punct de vedere muzical. Ei au parcurs lucrările cu „perfecţiune", repede, dar nu au pătruns sensul adevărat al compoziţiilor. Intenţiile compozitorului erau puţin lăsate la o parte. Mulţi interpreţi moderni sînt întotdeauna gata să ne arate că au învăţat toate notele, că pot executa un pasagiu mai repede decît alţii, mai intens decît alţii, dar adesea nu dau atenţie la ce face orchestra, nu sînt împreună la execuţie, nu se sacrifică, nu acceptă să acompanieze...

— Profesorii nu au nici o înrîurire ?

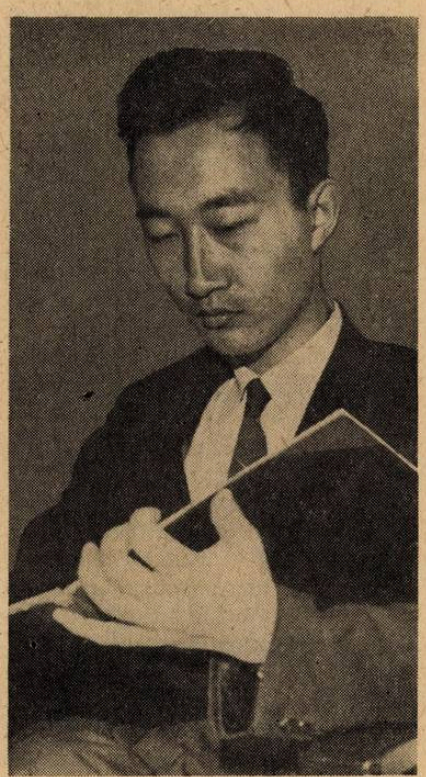
— Învăţătura profesorilor nu contează atît de mult atunci cînd solistul se înfăţişează publicului, dacă muzica nu există în sînge. Mai toţi interpreţii sînt astăzi un fel de „mici profesori", ei cîntă ca nişte bătrîni. Poate de aceea noi, cei vîrstnici, continuăm să părem tineri alături de ei... chiar dacă se întîmplă să ratăm uneori cîte o notă. Noi cîntăm cu un entuziasm adevărat, din toată inima ! Pe cînd aceşti tineri sînt nişte maeştri absoluţi, de o răceală nu ştiu cum să vă mai spun... Ei nu se dăruiesc.

— Credeţi, deci, că nu există şi artişti adevăraţi în noua generaţie ?

— Dacă nu ar exista excepţii — multe excepţii — n-ar mai fi nici reguli...

Şi pentru că discuţia noastră cu marele pianist al lumii s-a încheiat cu opinia sa despre tinerii interpreţi de astăzi — maeştrii de mîine — ne-am adresat, în continuare, tocmai unei asemenea „excepţii", cum a denumit el pe artiştii adevăraţi ai noii generaţii, — reputatului pianist chinez Li Min Cean.

— „Creaţia muzicală este oglinda epocii" — ne spune Li Min Cean —, arta aparţine poporului. Ea trebuie să fie receptată şi înţeleasă de popor. Arta este o armă spirituală şi noi trebuie să o folosim pentru a face ca idealurile comunismului să pătrundă şi mai adînc în inimile oamenilor. O sarcină nobilă, pentru realizarea căreia muzicienii din ţara mea depun efor-



Li Min Cean

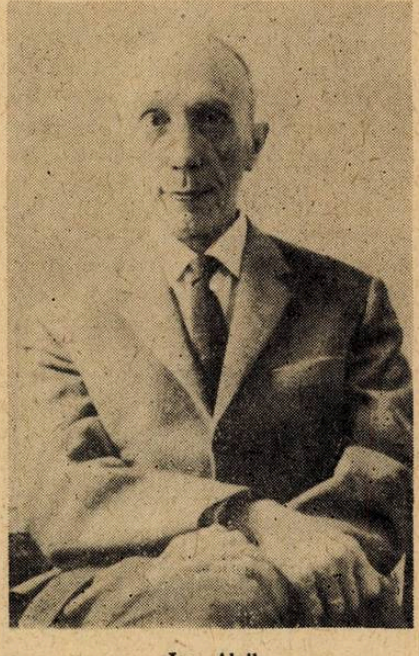
turi, este aceea ca interpretarea și creația muzicală să reflecte, în primul rînd, viața reală, revoluționară, să aibă un specific național distinct și să fie iubită de masele largi populare.

— *Cum vedeți accesibilitatea muzicii simfonice și de cameră ?*

— În ceea ce privește muzica simfonică și de cameră, consider că, dacă putem exprima o tematică într-un limbaj care să poată fi înțeles de popor, aceste genuri pot fi receptate de mase.

— *Care ar fi, după dv., calea cea mai favorabilă dezvoltării muzicii ?*

— Consider că orice creație care urmărește doar forma și ia naștere sub semnul „tehnicii de dragul tehnicii" va fi respinsă, în ultimă instanță, de istorie.



Jean Absil

În problema importanței calității conținutului muzicii, ne-a răspuns și compozitorul belgian Jean Absil.

— Am ascultat recent creații ale unor tineri compozitori români. Se vede bine inspirația de factură folclorică, specificul național. Dar tot recent, am avut prilejul să ascult lucrări ale dodecafoniștilor japonezi care se străduiesc să creeze o așa numită „muzică internațională", un fel de „muzică a viitorului". Ascultîndu-le, mi-am dat seama că nu poate exista muzică pe placul tuturor popoarelor dacă nu exprimă particularitățile unui popor anume, dacă nu se bizuie pe izvoarele sale proprii de inspirație. O deznaționalizare a acestor surse, nesocotirea lor în numele creării unei muzici fără țară și fără hotare, nu poate duce la nimic bun pe tărîmul artei.

Am dorit, apoi, să aflăm părerile compozitorului Vlastimir Nikolovski, președintele Uniunii Compozitorilor iugoslavi, despre dezvoltarea muzicii și viitorul ei.

— E dificil să te pronunți asupra viitorului muzicii. Dar iată părerea mea. Muzica trebuie să aibă un înalt grad de emotivitate, de profunzime, de personalitate. În acest sens cred că se va dezvolta muzica și își va urma drumul ei către viitor. Tehnica muzicală va avansa, de asemeni, dar nu cred că tehnica va fi primordială iar inspirația, expresia — secundare. Există în lume și compozitori care scriu muzică urmărind un scop comercial. Le voi spune deschis pe nume : Stockhausen, John Kage, ale căror lucrări le-am ascultat. Consider că aceasta este o muzică fără personalitate, fără emoție. Eu nu sînt un conservator. Dacă un creator are ce spune, el poate face aceasta oricînd, cu orice tehnică. Eu personal nu scriu muzică serială. Ca să zic așa, în momentul de față creez muzică... normală.

— *Adică pronunțat melodică ?*

— Nu, ci politonală, de influență postbartokiană și de inspirație folclorică, deoarece noi avem un folclor foarte bogat pe care îl cunosc foarte bine. În ultima mea cantată, am folosit pe larg idiomuri de folclor. Ea nu este scrisă cu o tehnică de avangardă, și totuși într-un limbaj destul de modern. Cu toată revoluția opiniilor mele artistice, constat că deocamdată încă nu mă simt pregătit să scriu de pildă muzică electronică.

— *V-ar interesa ?*

— Sînt încredințat că, slujindu-ne de o atare tehnică, putem sugera anume imagini, ea e foarte bună pentru teatru, pentru cinema, pentru radio.

Ne răspunde apoi compozitorul și dirijorul grec Solon Mihailidis, directorul Filarmonicii din Grecia de Nord și al Conservatorului din Salonic, autor al unei lucrări muzicologice despre armonia muzicală modernă.

— Pentru mine, muzica electronică, de exemplu, este o experiență care nu duce la nimic. Evident, muzica serială prezintă cel puțin o unitate clară, este un sistem de compoziție. Întrucît, pregătind cartea mea asupra armoniei moderne, am studiat cu atenție problema, mi se pare că *ceva* se va schimba desigur, dar și că *ceva* va rămîne din vechile sisteme. Nu cred însă că sistemul serial va domina muzica viitorului, așa cum cred exponenții lui și mulți dintre tinerii compozitori.

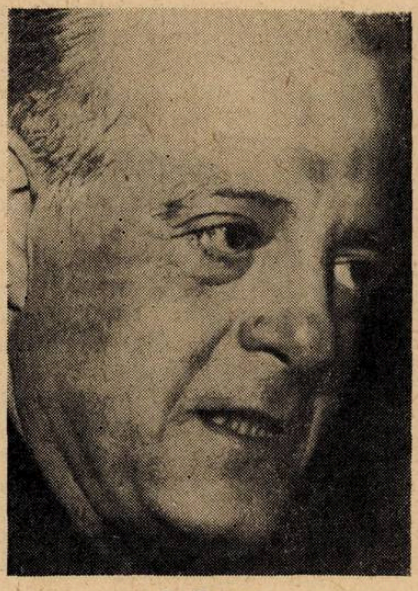
— *Așadar, sistemul tonal credeți că va supraviețui ?*

— Părerea mea este că sistemul tonal va continua să ghideze creația muzicală de pretutindeni. Aș face o comparație cu zborurile cosmice : noi vom putea, desigur, să vizităm universul, dar viața noastră va continua să se desfășoare pe pămînt.

— *Credeți în posibilitățile de adaptare ale publicului la evoluția viitoare a muzicii ?*

— În general publicul preferă, în primul rînd, muzica clasică ce-i este mai accesibilă prin melodicitatea ei. Apoi publicului îi place să reasculte opere pe care le cunoaște și le-a îndrăgit. Există însă, incontestabil și un public care iubește muzica contemporană. Mi-a atras atenția în mod deosebit faptul că la concertele ultimului Festival internațional „George Enescu", tinerii s-au arătat receptivi și plini de interes față de lucrări de Stravinski și de alți compozitori moderni. Încetul cu încetul publicul se va apropia de muzica modernă și-i va aprecia valorile. Nu se poate nega că în muzica modernă există și vor continua să apară opere de mare însemnătate pentru dezvoltarea muzicii. Unele lucrări nu se bucură de la început de o apreciere pozitivă din partea publicului, nici chiar a muzicienilor, dar treptat ele ajung să fie înțelese și iubite. Așa s-a întîmplat și cu Wagner și chiar cu Debussy, tot astfel se va mai putea întîmpla în viitor, cu alți mari muzicieni.

Marele violoncelist André Navarra, profesor la Conservatorul din Paris, adaugă în discuţia noastră noi şi interesante elemente.



A. Navarra

— Pentru a vă înfăţişa mai limpede, pe tema interviului dvs., raportul *operei* cu *epoca* — mă voi referi la experienţa mea personală. Cînd la Paris, înainte de război, a avut loc premiera mondială a operei „Oedip" de George Enescu, eu eram instrumentist în orchestra Operei. Pentru acea epocă, lucrarea era cu totul nouă. Era o lucrare dificilă. Ne-am dat seama că ne aflăm în faţa unei lucrări de un dramatism mai complex decît opera lui Debussy şi că această creaţie nu se născuse ca o reacţie la vreun curent, ea reflecta pur şi simplu genialitatea compozitorului, capacitatea sa de a da expresie muzicală unor idei profunde. Pentru noi, atunci, era un lucru foarte nou sonoritatea la sfert de ton. Astăzi, fireşte, e mai puţin dificil. O asemenea creaţie s-a impus publicului, de-a lungul anilor, ne-a adus prin forţa ei, la posibilităţile de înţelegere de astăzi. Trebuie să remarcăm că Enescu a fost recunoscut ca mare compozitor abia după război. Cea mai mare parte a publicului l-a cunoscut şi preţuit mai întîi ca interpret. Abia astăzi putem spune că opera sa componistică a început să fie cu adevărat accesibilă. Ce arată aceasta ? Că receptivitatea publicului se află cam la un deceniu distanţă după creator, că geniul îşi devansează epoca, spiritul său străbate viitorul.

— *Oare mijloacele moderne de răspîndire a muzicii nu pot scurta această distanţă atît de evidentă, această recunoaştere întîrziată a valorilor creatoare ?*

— Radioul răspîndeşte muzica, e adevărat, dar televiziunea încă n-o face cum trebuie. Datoria amîndorora este de a fi conştientă de răspunderea lor de a lărgi cercul auditorilor. Vreau să fiu bine înţeles : nu se poate spune că publicul nu e sensibil la ce e nou dar mai întîi trebuie să-l cunoască, ori el nu cunoaşte întotdeauna la timp operele muzicale. Iată de ce sînt necesare concertele-lecţii. În ceea ce priveşte televiziunea şi filmul, problema se pune altfel, întrucît, intervine unghiul hotărîtor al regizorului care este prin excelenţă vizual. Tehnic, este desigur interesant de a „decortica" o orchestră. Opera muzicală se percepe însă mai bine direct. La rîndul său, discul a realizat un lucru bun : a răspîndit într-un public larg muzica. Dar încă nu s-a ajuns la un nivel tehnic corespunzător necesităţilor muzicii. Orice instrumentist ştie că, atunci cînd se face o imprimare, intervine inginerul de sunet care cere, de pildă, să schimbi un „sol' diez", fiind prea sus. Se observă, datorită reluărilor în timpul imprimării, o fragmentare a elementului artistic. Imprimările cu public sînt adesea mai interesante. Căci adevărata emoţie artistică nu se realizează optim decît în prezenţa publicului în sală, emoţie pe care interpretul nu o poate comunica dacă, în timpul interpretării, se gîndeşte la... inginerul de sunet. Contactul artistului cu publicul este, deci, esenţial.

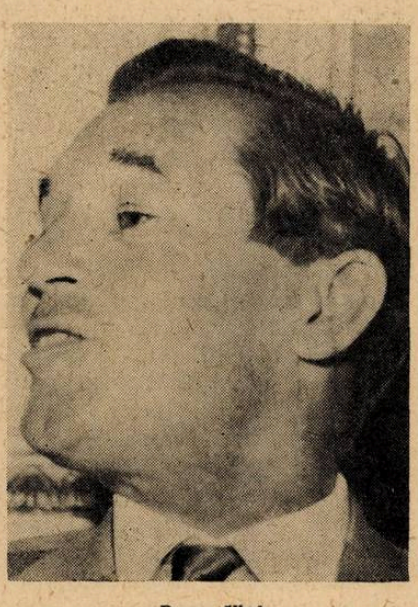
În legătură cu cele spuse, aş adăuga ceva asupra criticii muzicale din presă. Ceea ce reproşez muzicologilor de astăzi este o excesivă generalitate a judecăţilor. Ei nu apropie îndeajuns pe cititor de substanţa operei muzicale. Criticul joacă un rol de mare importanţă educativă. A scrie despre muzică înseamnă a contribui la dezvăluirea sensului evoluţiei muzicii. Critica este datoare să facă cunoscută publicului opera şi viaţa compozitorului, împrejurările în care a compus, raţiunea pentru care a creat, caracterul muzicii sale. De altfel, aceste afirmaţii sînt valabile pentru oricare artă.

— *Cum vedeţi, aşadar, situaţia actuală a muzicii şi perspectivele ei ?*

— Muzica are adesea un caracter pur cerebral, ignorînd valorile emoţionale. Se întîmplă acelaşi lucru ca şi în pictura abstractă care necesită o explicaţie suplimentară pentru ca să putem înţelege ceva. Există însă şi pictori abstracţi care dau culoare, dau consistenţă şi sens materiei plastice.

Din încercările de sinteză şi înnoire a limbajului, pe care le fac compozitorii moderni, vor avea de cîştigat cei din viitor. Dar aceste noi căutări, care îşi arogă adesea totala rupere de tradiţie, nu se vor putea valorifica decît tocmai în măsura în care vor constitui, la rîndul lor, o tradiţie. Ţin să subliniez, de altfel, că nu concep evoluţia muzicii în afara legăturii creatorilor cu muzica popoarelor lor.

Iată acum opiniile unuia dintre cei mai de seamă teoreticieni ai muzicii contemporane, Roman Vlad, autorul „Istoriei dodecafoniei", el însuşi compozitor. Bucuria de a discuta cu domnia sa problema viitorului muzicii a fost dublată de aceea a convorbirii în limba română, căci interlocutorul nostru s-a născut pe meleagurile româneşti.



Roman Vlad

— Am scris multe articole și am ținut numeroase conferințe despre muzica modernă. De pildă, muzica concretă, despre care se vorbește mult astăzi, este, după părerea mea un lucru experimental, cu valori restrînse. Ea are o bună funcție în sonorizarea scenică căci realizează o transfigurare realistă, artistică a unor zgomote. Așa ceva am compus și eu, pentru film. Dar nu se poate cere de la muzica concretă o valoare în sine.

— Dar despre muzica electronică, ce credeți ?

— Muzica electronică reprezintă o etapă importantă, deși rezultatele de pînă acum sînt discutabile. Personal, am scris muzică electronică ba chiar sînt și autorul primei partituri pentru instrumente electronice publicată în Italia (în întreaga lume sînt vre-o 10—12). Este foarte greu să fixezi pe partitură compoziția. De obicei, compozitorul este și executant. Dacă nu este executantul propriei creații atunci are nevoie de un tehnician pentru partitură. Avînd studii matematice și trei ani de inginerie, mi-a fost ușor s-o realizez. În fapt, ea se scrie sau mai bine zis se *înscrie* în coordonatele x și y ale unei diagrame. Pe ele se notează frecvența în herzi, durata sunetelor în secunde, intensitatea în beli și decibeli. V-am expus aceste detalii pentru a vă convinge că muzica electronică este muzica specifică epocii radiofoniei. Să nu vă mire, acest adevăr : primul sunet electronic, pe care-l ascultați zilnic, este tocmai cel care marchează ora exactă ! Evident, multe indicații nu sînt cuprinse în diagrama propriu-zisă despre care vă vorbeam, ci o însoțesc (cum ar fi, de pildă, indicația de a se pune un filtru într-un loc anume, etc.).

— Totuși care este utilitatea unei astfel de partituri pentru evoluția muzicii ?

— Inițial m-am gîndit să scriu o astfel de partitură pentru a da posibilitatea unui studiu didactic asupra muzicii electronice. La urma urmei, există benzi de magnetofon pe care se imprimă bucățile electronice și după ele se poate învăța interpretarea. Dacă ne gîndim însă la viitor, atunci trebuie să ținem seama nu numai că benzile au durata de existență a materiei din care sînt făcute dar și că se vor inventa instrumente electronice mai bune, cu mult mai mari posibilități decît cele de astăzi. Personal, cred în această dezvoltare a muzicii electronice. Căci ea a apărut tocmai acum cînd sistemul temperat este în curs de epuizare.

— Credeți că există așadar, o criză a muzicii ?

— Pentru mine, fiecare lucrare pe care o compun e o criză de creștere, e ca o naștere. Nu știu dacă există într-adevăr o criză a sistemului temperat. Acest sistem începe cu Bach iar cînd Bach l-a impus în muzica europeană, aceasta a pierdut mobilitatea, mobilitate care s-a păstrat însă în muzica populară. Totodată, pierderea a fost compensată printr-un cîștig enorm. Acum, după 150—200 de ani, sistemul fiind istovit, compozitorii se întorc la folclor și nu numai pentru a dezvolta școala națională. Ei cîștigă, inspirîndu-se, de aici, și o prospețime de invenție, care se pierduse în muzica cultă. Ori, muzica populară este scrisă în sferturi de ton. La un pian obișnuit nu poți cînta așa ceva, trebuie acordat special.

Apariția dodecafonismului cred că a fost o necesitate istorică. Odată cu epuizarea diatonismului, „sunetele străine" au devenit necesare. Gama diatonică a fost înlocuită de gama cromatică și așa s-a născut gama dodecafonică. Era de neevitat, istorește, apariția dodecafoniei. Pentru mine, așadar, dodecafonia nu este un stil ci un mijloc tehnic. Noi forme armonice nemaiputîndu-se inventa în cadrul sistemului temperat, s-a impus depășirea lui, nu pe plan abstract, teoretic, ci în practica creației. Chiar Enescu a simțit această nevoie atunci cînd, în „Oedip", a întrebuințat sferturi de ton, poate inspirat de muzica populară. Astfel el a depășit sistemul temperat. În acest sens vreau să revin, pentru a arăta că instrumentele electronice pot produce sintetic orice interval în sistemul temperat sau netemperat.

— Cum priviți atunci legătura de continuitate a muzicii viitorului cu aceea a prezentului și trecutului ?

— Sînt considerat un teoretician al muzicii dodecafonice dar eu continui să cred că, așa cum lumina nu poate fi aspectrală, nici muzica nu poate fi atonală. Oricum, chiar Schönberg a spus că mai este încă multă muzică de scris în do major. Nu trebuie deci să privim lucrurile ca și cum s-ar exclude reciproc. Dacă un compozitor talentat a simțit necesitatea de a scrie o lucrare, atunci să fie sigur că, mai de vreme sau mai tîrziu, va ajunge la public. Simfonia IX-a de Beethoven a așteptat, cum știți, patru decenii după moartea compozitorului, iar astăzi noi o ascultăm mereu, pretutindeni. Deci, dacă muzica are o legătură cu ceea ce publicul e capabil să simtă, atunci, ea va obține fără îndoială — deși poate cu așteptări — prețuirea din partea lui. Nu are și nu va avea succes muzica abstractă care e absurdă, un vid, o schemă pură. Cît privește elementul de tradiție acesta e implicit unei dezvoltări armonioase a muzicii în viitor căci forța oricărei înnoiri se măsoară în raport cu tradiția.

— Înainte de a ne împărtăși impresiile legate de vizita Dv. și viața noastră muzicală, vă rugăm, domnule Auberson, să ne vorbiți, cît de sumar, despre chipul în care sînt organizate orchestrele din Elveția.

— În Elveția există cel puțin o orchestră simfonică în fiecare din principalele orașe ale țării. Marea diferență de organizare între sistemul nostru și al Dv. rezidă în faptul că ele nu depind de o direcție generală a muzicii, așa cum am putut constata aici. Fiecare orchestră este susținută de orașul respectiv. Orchestra *Suisse romande* unde activez în principal, este subvenționată de Geneva și de stat. La Winterthur, la Bâle, la St. Gall, orchestrele sînt subvenționate, dar susținute îndeosebi de anumite persoane care împlinesc un rol, să-i spunem, de mecenat.

— Cum se desfășoară munca în orchestrele pe care aveți prilejul să le cunoașteți și conduceți ?

— Orchestra *Suisse romande*, pentru a vă da un exemplu concret, are 120 muzicieni-orchestranți. Ei își împart însă activitatea. Jumătate din totalul membrilor orchestrei activează în cadrul concertelor simfonice și teatrelor muzicale, iar cealaltă jumătate la Radioteleviziune care acordă, de altfel, o subvenție.

Trebuie să spun că salariul muzicienilor fiind insuficient spre a le acoperi nevoile, aceștia sînt obligați să muncească mai mult, să

efectueze, ca la Paris, trei și patru servicii diferite și aceasta zilnic.

La Dv. unde au un salariu bun și asigurat, se muncește mult mai puțin. Ca o observație oarecum generală se poate constata dificultatea crescîndă de a găsi violiști pentru orchestră.

Studiile la Conservator — spre deosebire de cele de la Dv. — trebuiesc plătite. Nu voi ascunde că am fost vreme de patru ani *lift-boy* pentru a mă putea întreține și plăti taxele. Am avut norocul însă de a cunoaște într-o bună zi un american care văzînd pasiunea mea față de muzică mi-a dat o bursă de studii pentru șase luni. Acum statul acordă unele burse. Conservatoarele sînt însă pline de *fils à papa* care își permit să facă muzică. Nu există curs de dirijat.

— *Ce fel de muzică se execută de către orchestrele elveține ?*

— Muzica depinde într-o mare măsură de dispoziția și preferința directorului instituției, ale șefului de orchestră. La Geneva, de exemplu, se face mai mult muzică simfonică. Este tradiția Ansermet, în vreme ce în Tessin se face multă muzică ușoară. La Geneva s-a bucurat de o primire formidabilă Concertul pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru, pe care îl apreciez foarte mult.

— *Ce ați putut constata în urma contactului cu orchestrele noastre ?*

— Îmi exprim cea mai bună părere despre orchestra Filarmonicii din București, nivelul său artistic, disciplina și seriozitatea în muncă, interesul manifestat la repetiții. Remarcabilă, de asemenea, orchestra de la Cluj, alcătuită într-o bună măsură din elemente tinere. Multă bunăvoință am întîlnit și la Tg. Mureș deși trebuie să spun că diferența între orchestrele acestor două orașe din urmă este enormă. Orchestra din Tg. Mureș nu ar trebui să cînte Debussy.

— *Ați cunoscut pe unii din compozitorii noștri și lucrările lor ?*

— Am avut prilejul să cunosc o seamă de tineri ca Tiberiu Olah, Cornel Țăranu, Anatol Vieru și alții. Sînt compozitori ale căror lucrări le socotesc de o valoare artistică extraordinară, adevărate flori rare, frumoase...

— *Poate că reflectați să... răsădiți unele din aceste flori și la Dv ?*

— Da, sper să-i fac audiați pe acești tineri în Elveția, în viitorul apropiat.

Convorbiri realizate de

EUGEN ATANASIU
și
J.-V. PANDELESCU

Premiul Lili Boulanger acordat compozitorului Alexandru Hrisanide

In „The Christian Science Monitor" din 31 martie 1965 — Boston U.S.A., se arată : „Alexandru Hrisanide, tînăr compozitor român a obținut premiul anual acordat de către Fundația Memorială Lili Boulanger. Domnia sa a compus pentru orchestră și ansambluri mici. Juriul a fost impresionat în mod special de către două dintre lucrările sale mici : „Inventions" pentru violoncel și pian și „Sonata" pentru clarinet și pian. Membrii juriului sînt : Nadia Boulanger, Aaron Copland, Alexei Haieff, Walter Piston și Igor Stravinski. Președintele Consiliului de Administrație al Fundației este Rev. Theodore P. Ferris din Boston.

(Ambele lucrări au fost prezentate în primă audiție la sala mică a Palatului R.P.R. Invențiunile pentru violoncel și pian cu Goetz Teutch — violoncel — și Sonata pentru clarinet și pian cu Aurelian Octav Popa — clarinet ; la pian Alexandru Hrisanide).

ÎN CONTINUAREA DISCUȚIEI PE TEMA:

„Satisfac oare programele de concert exigențele publicului?"

Ne vorbesc dirijorii din țară

În cadrul discuției inițiată la începutul acestui an pe tema repertoriului concertelor simfonice, publicăm în continuare opiniile unora dintre dirijori. Rubrica rămîne deschisă.

EMIL SIMON — Cluj

Cultivarea unui repertoriu contemporan în general și în special românesc, constituie, mai de multă vreme, preocuparea Filarmonicii din Cluj. Aș putea spune că aceasta a devenit o trăsătură distinctivă a instituției. Pentru ca muzica românească să fie pusă în adevărata ei lumină, și pentru ca promovarea acesteia să fie reală și nu formală se urmărește o adevărată „politică" a repertoriului. Ce determină această politică în concepția Filarmonicii clujene? În primul rînd se au în vedere factorii care declanșează preponderent, într-un mediu muzical, curentul de opinie: orchestra și publicul obișnuit al simfonicelor.

Menținerea și dezvoltarea interesului orchestrei pentru creația românească se datorește înscrierii cu consecvență în programele simfonicelor a unor lucrări valoroase. Aș cita în acest sens cîteva prime audiții din această stagiune: *Sonata concertantă pentru violoncel și orchestră* de Ludovic Feldman (solist Radu Aldulescu), *Secvențe* de Cornel Țăranu, *Concertul pentru flaut* de Liviu Glodeanu (solist Dumitru Pop), *Scene* de Ștefan Niculescu, *Două scene coregrafice* de Lucian Metianu și, în curînd, *Variante* pentru clarinet și percuție de Vasile Herman. Cele mai izbutite interpretări ale lucrărilor românești, însumînd aproximativ 100 minute de muzică, sînt imprimate pe bandă de către Radioteleviziunea din București — ceea ce pentru orchestră constituie, fără îndoială, un puternic stimulent.

Publicul nostru, familiarizat cu cîteva din stilurile principale ale muzicii contemporane, continuă să-și completeze imaginea acesteia și prin intermediul creației românești. După cum s-a putut constata, producția tinerilor compozitori, care a suscitat nu odată interesul determinînd adesea succesul „de sală", este mai ales avut în vedere.

Socotesc că în ce privește reflectarea activității Filarmonicii din Cluj în presa centrală și în primul rînd în „Contemporanul" și revista „Muzica", ea este departe de a fi satisfăcătoare în raport cu frecvența și nivelul realizărilor, dovedind și o anumită superficialitate în aprecieri (menționez în acest sens consemnarea convențională a aportului unei personalități cum este Antonin Ciolan, la dezvoltarea vieții muzicale la Cluj, dirijorul nefiind nici măcar amintit printre fondatorii Operei maghiare de stat).

Actualul sistem de promovare a creației românești, sistem ce a stimulat inițiativa filarmonicelor, a marcat un progres evident față de cel anterior. Sperăm că prin acest „vot de încredere" acordat instituțiilor interpretative din țară se va ajunge la abordarea unora din creațiile cele mai valoroase.

În noua situație consiliul artistic al Filarmonicii din Cluj are un rol activ în stabilirea, prin intermediul secretariatului muzical, de contacte directe cu compozitorii, contribuind astfel la o mai bună colaborare între creator și factorul interpretativ.

JAN-HUGO HUSS — Arad

Lucrările românești pe care le-am înscris în programele acestei stagiuni a Filarmonicii din Arad au gravitat în spre creația tinerilor compozitori: cu excepția unei lucrări mai puțin cunoscute a maestrului Marțian Negrea, „Recrutul", celelalte titluri sînt edificatoare: *Secvențe* de Cornel Țăranu, *Simfonia I-a* de Mihai W. Klepper, *Concertul pentru pian nr. 2*, de Pascal Bentoiu (solistă: Sofia Cosma), *Patria mea* de Doru Popovici, *Concertul pentru pian* de Liviu Glodeanu (solist: Alexandru Hrisanide).

Dacă lucrările alese reflectă nemijlocit preferința dirijorului, în ce

privește publicul, el își manifestă în moduri variabile înclinația spre unul sau altul dintre compozitori. Cred că expresia lirică atrage cu precădere pe ascultător, ceea ce explică de ce de pildă, la Arad, Simfonia de M. W. Klepper s-a bucurat de un frumos succes (Klepper fiind, de altfel, un „obișnuit" al stagiunilor noastre).

Buna colaborare dintre filarmonici și Uniunea compozitorilor pe linia promovării creației românești, mai ales în ce privește promptitudinea cu care pune la dispoziție materialele necesare rămîne aceeași, constituie chiar o condiție, pentru ca actualul sistem să fi dat — cum pe bună dreptate se socotește — roadele scontate. Avem acum posibilitatea alegerii, în funcție de necesitățile orchestrei, de gradul de înțelegere al publicului, de gustul personal al dirijorului, a creațiilor corespunzătoare. Documentarea prealabilă a dirijorului, întîlnirile și convorbirile cu compozitorii sînt indispensabile pentru o bună orientare a consiliului artistic, care, la rîndu-i, are cuvîntul hotărîtor.

Înscrierea în program a unei lucrări românești a devenit tradiție. Mai mult decît împlinirea unei obligații, pregătirea piesei românești concentrează asupră-i cele mai însemnate disponibilități de timp și forțe interpretative (cum s-a întîmplat, de curînd, cu Concertul pentru pian nr. 2 de Bentoiu). Nu odată, piesa românească devine, din cauzele mai sus arătate, criteriul principal de ordonare a programului.

EUGEN PRICOPE — Ploiești

Mă voi referi doar la primele audiții de muzică românească care prezintă o importanță deosebită pentru stilul de muncă și pentru creșterea artistică a tinerei orchestre ploieștene.

În afara susținerii acompaniamentelor unor Concerte instrumentale (Concertul pentru pian de Valentin Gheorghiu, cele pentru vioară de Pascal Bentoiu și Mircea Basarab), orchestra a abordat lucrări românești de facturi diferite, cum sînt *Cinci piese pentru orchestră* de Zeno Vancea, *Triptic* de Carmen Petra-Basacopol ca și *Tripticul* de Doru Popovici (acesta din urmă înregistrat recent de către Radioteleviziune).

Cu prilejul împlinirii a 10 ani de la moartea lui George Enescu, orchestra din Ploiești a susținut un concert comemorativ precedat de cuvîntul introductiv al lui Zeno Vancea. Din programul concertului au făcut parte două prime audiții : Balada pentru vioară și orchestră și Concertul pentru vioară (p. 1 și II) — în primă audiție absolută.

Săptămîna muzicii românești va fi marcată printr-un concert festiv. Un program consacrat integral creației noastre va cuprinde, printre altele, în primă audiție, „Balada lui Pintea Viteazul" de Nicolae Brînduș (cu concursul corului Filarmonicii „George Enescu") și poemul „Lumini la Boldești" de Ștefan Zorzor.

REMUS GEORGESCU — Tg. Mureș

Ne străduim să prezentăm programe variate, cu prime audiții. Unele din acestea sînt prime audiții pe țară, ca *Simfonia* de Csiky Boldizsar, *Simfonia ostinato* de Dan Voiculescu, *Muzica pentru orchestră* de Nicolae Brînduș și *Poemul festiv* de Geza Kosma. De o foarte bună primire s-a bucurat *Dixtuor*-ul de George Enescu.

În general, publicul e foarte bun. Avem grija să-i prezentăm pe compozitorii și lucrările lor, orchestrei. Dar limbajul în care sînt scrise unele compoziții, stîngăciile de scriitură le fac greu de executat. Să mai adăugăm că unele lucrări sînt mai puțin indicate, ele fiind depășite. S-a discutat ca orchestra simfonică și corul de stat din Tg. Mureș să prezinte și opereta *Ana Lugojana*. Am făcut față cu greutate acestei sarcini. În primul rînd soliștii vocali nu au răspuns decît în parte exigențelor impuse de rolurile respective. În al doilea rînd era o muncă artistică pentru care nici corul nici orchestra nu erau pregătite să o împlinească în cele mai bune condiții — specificul fiecărei formații fiind cu totul altul.

Subliniem pe de altă parte pătrunderea importantă ca volum (și ca acceptare a publicului) a lucrărilor valoroase din muzica românească și din cea universală.

MIRCEA LUCESCU — Brașov

Unele lucrări contemporane române de o accesibilitate nu chiar imediată ca de pildă *Mișcarea simfonică* de Liviu Glodeanu, sînt mai greu acceptate de public. Ele ar putea fi totuși apropiate de către iubitorii de muzică printr-o prezentare a secretariatului artistic realizată cu mai mult tact și competență.

În același timp o seamă de lucrări arhicunoscute de Achim Stoia, Constantin Bobescu etc. revin cu insistență exagerată în programele orchestrelor din țară — ceea ce nu socotim că este indicat.

TEODOR COSTIN — Craiova

S-au bucurat de o foarte bună primire unele lucrări ale compozitorilor noștri cum ar fi *Dixtuor*-ul de Enescu, *Simfonietta* de Ion Dumitrescu.

De o favoare deosebită s-au bucurat, de asemenea, *Petruşka* de Stravinski, lucrare care a trebuit să fie bisată. Am prezentat de asemenea, în primă audiție *Concertino* pentru pian și orchestră de Honegger, Simfonia a 5-a de Sostakovici — toate, au stîrnit mult interes în rîndurile publicului.

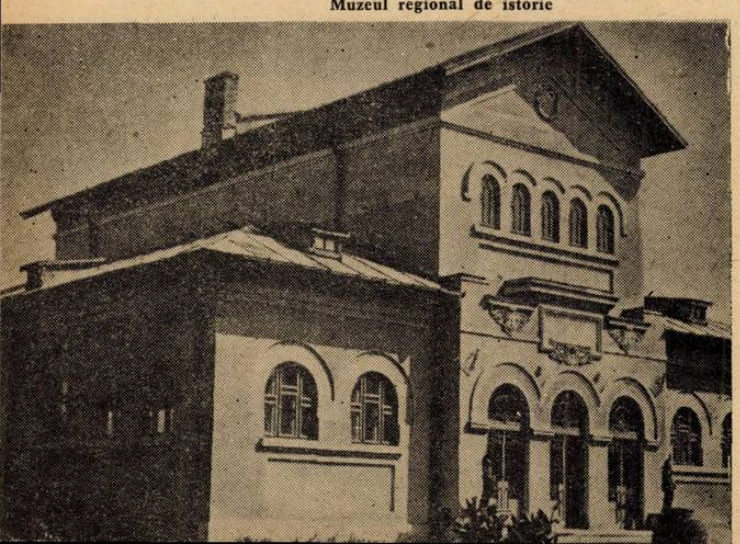
La izvoarele noului – impresii din regiunea Galaţi

Prefacerile care schimbă faţa oraşelor patriei noastre sînt numeroase şi le simţim pretutindeni, însă cu cele de proporţiile mărete şi radicale săvîrşite în Galaţiul renăscut — ca pasărea Fenix, din propria sa cenuşe — pare-se că nu ne întîlnim oriunde. Vizitatorul care l-a mai văzut pe vremuri cu greu îl va putea recunoaşte astăzi.

Există în acest oraş o rafinată şi gîndită împletire a utilului cu esteticul. Urbanistica şi arta plastică şi-au risipit harurile în peisajul plin de poezie al colinelor moldovene, creînd un oraş modern în lunca unde apele Siretului întîlnesc unda căruntă a Dunării.

Linia elegantă a blocurilor din cartierul Ţiglina, meşteşugit încadrată de spaţii verzi, în mijlocul cărora se pot vedea numeroase lucrări statuare aparţinînd celor mai reputaţi sculptori, grupuri comerciale, săli de spectacol, pieţe largi, esplanade şi minunatul stadion atît de pitoresc aşezat contribuie, într-un cuvînt, la aspectul modern al oraşului, constituind o victorie a fanteziei creatoare a constructorilor noştri. De altfel, este necesar să arătăm că proiectul pentru reconstruirea oraşului Galaţi a obţinut premiul de stat pe anul 1962.

Muzeul regional de istorie



Efervescenţa vieţii noi se simte şi în dezvoltarea vertiginoasă, fără precedent, a industriei. Noi obiective industriale apar pe harta regiunii Galaţi: *combinatul siderurgic* care poartă ilustrul nume al lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, îşi înalţă halele imense pe suprafeţe de zeci de mii de hectare; *fabrica de piese de schimb* — Galaţi; *combinatul de celuloză* din Brăila cu cele trei fabrici ale sale (celuloză, fibre textile şi celofan); noi întreprinderi de industrie alimentară (Tecuci); dezvoltarea şi modernizarea şantierelor navale din Galaţi de unde pornesc pe mările şi oceanele lumii cargo-urile româneşti de 5000—10000 tone.

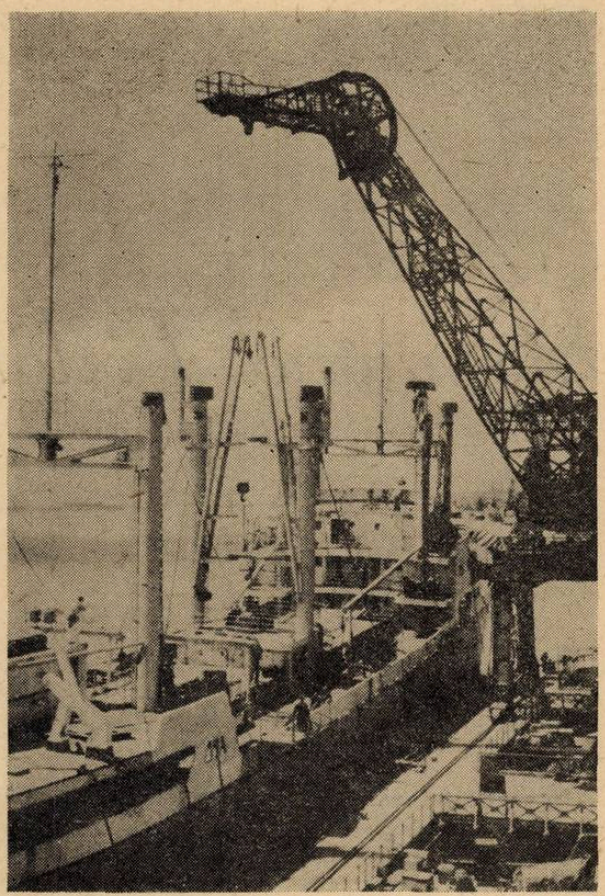
În acest cadru impresionant, plin de infinite surse de inspiraţie, a venit grupul compozitorilor noştri alcătuit din *Temistocle Popa, Zaharia Popescu, Laurenţiu Profeta, Dumitru Capoianu* şi *George Derieţeanu*, invitaţi a vizita regiunea Galaţi. Amabilele gazde (Comitetul regional pentru artă şi cultură, Sfatul Popular Regional şi Casa regională a creaţiei populare) ne-au oferit posibilitatea de a vedea tot ce este reprezentativ în industrie, urbanistică, cultură şi viaţa artistică. Astfel am putut vizita giganticul şantier al combinatului metalurgic din Galaţi (blooming-ul, halele mecanice, fabrica de oxigen, blocul proiectanţilor); combinatul de celuloză din Chişcani — Brăila; şantierul naval Galaţi (vizitarea unor nave recent terminate) precum şi o interesantă vizită pe traulerul „Galaţi", cu puţin înainte de plecarea sa în cursele de pescuit oceanic.

Am putut cunoaşte unele aspecte din activitatea artistică de amatori, audiind corul căminului cultural din Nămoloasa — Siret, orchestra populară a casei de cultură din Brăila: orchestra de muzică uşoară a fabricii de conserve din Tecuci şi corul mixt al clubului uzinelor Progresul — Brăila.

Ne-a impresionat plăcut ținuta artistică a unora din aceste colective și merită să subliniem condițiile deosebite ale bazei materiale în care se desfășoară : Palatul elegant al casei de cultură din Focșani, spațioasele săli ale noului club al uzinelor Progresul-Brăila și noua casă de cultură din Panciu sînt mărturii ale grijii deosebite pentru cultura maselor muncitoare de la orașe și sate. Viața artistică profesionistă se desfășoară cu intensitate în instituțiile de stat (teatrul, filarmonica și teatrul muzical). Am audiat concertul orchestrei simfonice din Galați condusă de dirijorul Ion Drăcea, din care reținem reușita execuție a pieselor „Amurg de toamnă" de Alfred Alessandrescu și „Burlesca" de Richard Strauss — solistă pianista Sofia Cosma.

Spectacolul de estradă al teatrului muzical l-am vizionat în orașul Panciu. A fost un concert spectacol cu unele piese semnate de compozitorii gălățeni și cîntece străine (italiene, spaniole etc.) — acestea din păcate prea multe. Este posibil să nu fi audiat cea mai reușită creație a teatrului muzical ; din cele ascultate însă se desprinde strădania compozitorilor localnici pentru a exprima, cu posibilitățile genului de largă accesibilitate, teme legate de activitatea oamenilor muncii din regiune. Evident că ar fi multe de spus în ceea ce privește realizarea artistică a acestor piese, dar pozitiv și plin de semnificație rămîne faptul că se desfășoară aci o vie activitate muzicală.

O seară agreabilă a constituit-o vizionarea spectacolelor cu operele *Paiațe* și *Cavaleria Rusticană* sub conducerea dirijorului Silviu Zavulovici. Înclinați să o privim ca o acțiune temerară, realizarea unor spectacole de operă într-un oraș care în trecut nu putea aspira nici măcar la un spectacol de operetă, ne-am dat seama că teatrul muzical gălățean are de pe acum o bună experiență artistică, fapt care-i permite să se avînte într-un repertoriu multilateral (de la estradă pînă la oratoriu și operă). Menționăm frumoasele calități muzicale ale interpreților și buna realizare a scenelor de ansamblu.



Șantier naval

Prețioasă pentru formarea impresiei asupra vieții muzicale gălățene a fost întîlnirea cu muzicienii și compozitorii amatori din Galați. Cu această ocazie s-au schimbat în mod constructiv păreri asupra unor lucrări. De asemenea, s-a desprins, din conversație, necesitatea sprijinirii mai eficiente a activității compozitorilor din localitate, dintre care distingem pe Dimitrie Macarie și Cristofor Barbatis — ambii dirijori ai teatrului muzical.

Trebuie să menționăm că și aci ca și în alte regiuni se simte lipsa unui repertoriu — pentru toate genurile muzicale — care să cînte măreția vremurilor noi, a construirii socialismului. Masele de oameni ai muncii așteaptă o muzică inspirată care să cînte într-un limbaj contemporan frumusețile și bogăția patriei noastre, succesele în muncă, viața nouă înfloritoare.

Așa cum s-a subliniat în relatările asupra întîlnirii conducerii de partid și de stat cu oamenii de artă, asemenea vizite reprezintă un fericit mijloc de îmbogățire a orizontului tematic al creatorilor noștri în vederea abordării unor noi lucrări.

Impresionați de cele văzute pe meleagurile gălățene, vom căuta să trimitem celor ce ne-au primit cu atîta dragoste darul unor lucrări noi de mult așteptate.

GEORGE DERIEȚEANU

Sigismund Toduţa

de VASILE HERMAN

În contextul vieţii noastre muzicale de astăzi, compozitorul Sigismund Toduţă ocupă un loc de frunte prin creaţia sa bogată şi prin activitatea sa didactică valoroasă. Personalitate artistică remarcabilă, creator stăpîn pe un meşteşug ce atestă însuşirea unei tehnici de compoziţie din cele mai solide, dispunînd de o vastă informaţie muzicologică, S. Toduţa este educatorul unei generaţii de tineri compozitori şi totodată autorul unor compoziţii impresionante ca număr şi calitate. În acelaşi timp, el este şi un activist al vieţii muzicale, iar în calitatea sa de rector al Conservatorului „Gh. Dima" se distinge ca un neobosit organizator al acestei importante instituţii superioare de învăţămînt muzical.

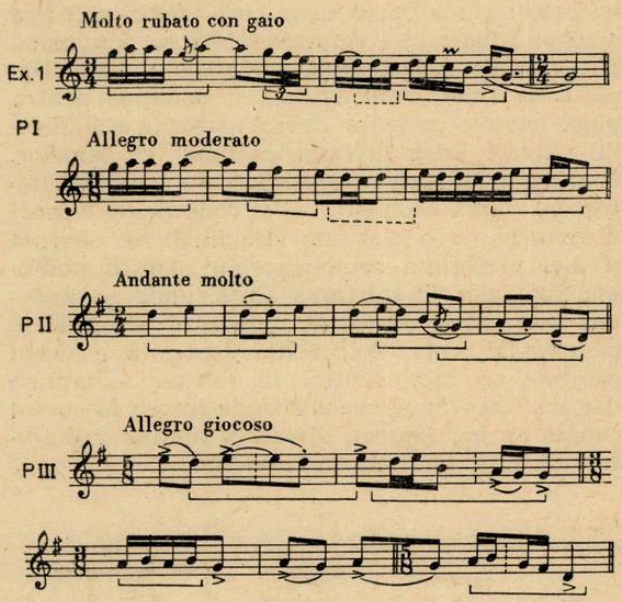
Născut la Simeria în anul 1908, S. Toduţa îşi începe studiile muzicale de bază încă în anii de şcoală. Ulterior, după absolvirea liceului, se înscrie la conservatorul din Cluj unde urmează secţia pedagogică, apoi compoziţia, avînd ca profesor pe Marţian Negrea. În acelaşi timp, studiile de pian şi le face sub îndrumarea profesoarei Ecaterina Fotino-Negru. Decisivă în formarea compozitorului a fost obţinerea unei burse care i-a permis continuarea şi desăvîrşirea studiilor muzicale la Roma, unde lucrează sub îndrumarea unor maeştri de renume mondial ca Alfredo Casella şi Ildebrando Pizetti. În acest răstimp, una din preocupările sale a fost studiul şi descifrarea unor vechi documente muzicale în notaţie neumatică. Cercetările paleografice îl conduc la aprofundarea structurii modale a cîntecului gregorian, fapt care anticipează viitoarele sale investigaţii în intonaţia şi structura cîntecului nostru popular. Descoperirea, transcrierea şi comentarea unui manuscris neumatic vechi, îi va aduce apoi în 1938 titlul de doctor în muzicologie, distincţie acordată celor mai competenţi şi mai pregătiţi muzicologi. Aprofundarea stilului polifonic al renaşterii şi barocului a constituit o altă importantă trăsătură a pregătirii sale, care îl va duce la însuşirea temeinică a literaturii madrigalistice, a formelor polifonice instrumentale ca: ricercar, fuga, passacaglia, cărora le va desluşi toate semnificaţiile, sesizîndu-le cele mai ascunse resorturi ale eşafodajului arhitectonic.

Întors în ţară după terminarea studiilor, S. Toduţa funcţionează ca profesor de muzică la Blaj unde în ciuda greutăţilor de tot felul, depune o activitate didactică, interpretativă şi organizatorică intensă. Corurile reunite ale şcolilor din această localitate interpretează sub conducerea sa un bogat repertoriu alcătuit în cea mai mare parte din lucrările compozitorilor români înaintaşi sau contemporani. Tot cu această formaţie corală, va da un număr de concerte, cu colaborarea unei orchestre formate din cadre didactice şi avînd totodată concursul unor instrumentişti din alte localităţi. În cadrul concertelor au fost prezentate publicului lucrări vocal-simfonice ample ca „Erculean" sau „Brumărelul" de Iacob Mureşianu.

Toate aceste valoroase manifestări muzicale i-au creat compozitorului un binemeritat prestigiu de bun dirijor şi muzician cu înaltă pregătire. În acelaşi timp, S. Toduţa continua cu asiduitate să-şi desăvîrşească pregătirea. Îl revăd în sala de muzică a liceului, unde în clipele de răgaz, parcurgea cu ajutorul pianului un impresionant număr de partituri, analizînd în profunzime aproape întreaga literatură muzicală universală. Paralel cu eforturile de însuşire ale acestei vaste informaţii, el continuă cu tenaci-

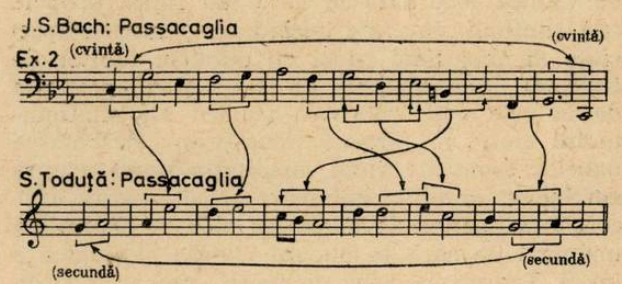
tate munca de creaţie. Astfel în această perioadă, pe lîngă un număr însemnat de lucrări ocazionale — cum ar fi „Imnul liceului" — el scrie „Variaţiunile simfonice" pe o temă populară, distinse cu premiul I de către un juriu prezidat de George Enescu. Tot acum, în cadrul unor concerte organizate în scop cultural-educativ, S. Toduţa păşeşte pe podium afirmîndu-se ca pianist, interpretînd Concertul în re minor de Mozart. Stăpîn pe o solidă tehnică pianistică, în urma unui concurs, el va fi apoi numit la opera din Cluj în anii cînd aceasta activa la Timişoara, unde în calitate de corepetitor va parcurge deasemenea un întreg repertoriu de muzică de operă.

În anii de după eliberare, S. Toduţa este numit la catedra de teorie şi solfegii de la Conservatorul din Cluj. În această calitate el scrie un „Curs de Teoria Muzicii" ; curînd însă, trece la catedra de compoziţie unde predă discipline ca : armonie, contrapunct, forme şi, în cele din urmă preia conducerea clasei de compoziţie. Această activitate de îndrumare a tinerelor cadre de compozitori va fi însoţită de o muncă susţinută în domeniul creaţiei. Este epoca în care iau naştere lucrările de maturitate ale compozitorului, care îşi defineşte acum un stil propriu, îşi afirmă din plin personalitatea creatoare. Dacă în perioada lucrărilor de tinereţe S. Toduţa afirmă uneori tendinţa spre un bogat colorit armonic şi orchestral, specifice muzicii franceze, în lucrările scrise în timpul care succede anilor 1950, el tinde spre o anumită sobrietate a expresiei, spre o scriitură polifonică deosebit de elaborată şi în acelaşi timp expresivă. După ce în anii premergători el dăduse la iveală lucrări de anvergură cum ar fi Concertul pentru pian şi orchestră, opera „Meşterul Manole" sau lucrări de virtuozitate ca „Passacaglia", în primii ani ai deceniului trecut, S. Toduţa îşi îndreaptă atenţia asupra unor lucrări simfonice şi de cameră de factură concentrată, afirmînd în acelaşi timp o scriitură cu vădite influenţe ale polifoniei barocului. Una din operele cele mai reprezentative ce se înscriu pe această linie este Concertul pentru orchestră de coarde, scris în manieră de Concerto grosso, unde se confruntă grupuri solistice cu restul de tutti al orchestrei. Semnificaţia artistică a acestui concert, depăşeşte însă cu certitudine acel „moment neoclasic" ce poate oricînd surveni în creaţia unui compozitor contemporan. Construcţia sa de o claritate cristalină, dovedeşte evident un meşteşug polifonic şi o stăpînire desăvîrşită atît a formei de „concerto" cît şi a scriiturii pentru coarde. Autorul porneşte iniţial de la intonaţiile unui cîntec popular cu caracter doinit, pe care îl aşează asemeni unui frontispiciu la începutul lucrării ; principalele celule tematico-motivice ale acestui cîntec vor servi apoi unei ample dezvoltări în sens ciclic a discursului muzical. Cîntecul amintit încadrează asemeni unei introduceri lente şi apoi ca o concluzie, prima parte a lucrării, regăsindu-se apoi „transfigurat" în restul mişcărilor



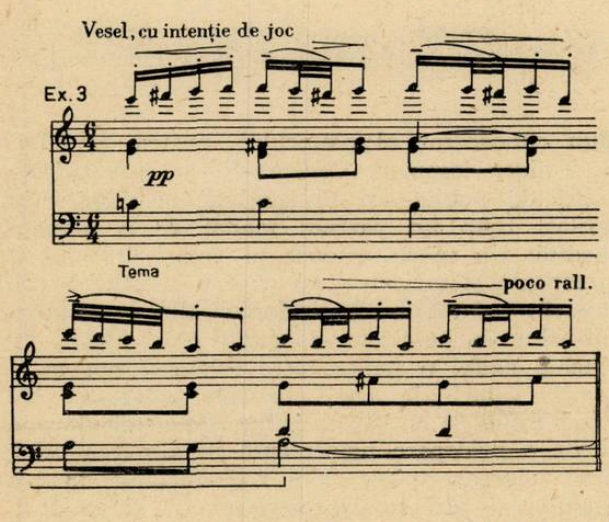
Bun cunoscător al cîntecului nostru popular, S. Toduţa imprimă Concertului o melodicitate plină de noblete şi prospeţime ce respiră în acelaşi timp un parfum modal de o savoare inedită. Un merit evident al compozitorului îl constituie şi măiestria cu care a izbutit să clădească o amplă formă simfonică, din dezvoltarea celulelor de bază ale cîntecului introductiv, întinzînd astfel o punte între folclorul nostru şi marile valori ale artei muzicale universale. Pe lîngă calităţile amintite, compozitorul dă dovadă şi de o pricepere neîntrecută în alegerea celor mai valoroase piese ale repertoriului nostru popular — atît ca expresivitate, cît şi ca posibilităţi de dezvoltare.

Acest ascuţit spirit de discernămînt se reliefează de asemenea cu prilejul alegerii temei ce va sta la baza „Passacagliei" pentru pian. Structura melodică şi mai ales ritmică a cîntecului din care se întruchipează tema acestei piese, este foarte apropiată de cea a temei „Passacagliei" în do minor pentru orgă de Bach.



S. Toduţă izbuteşte să imprime o dezvoltare magistrală cîntecului ales, din care ia fiinţă treptat o amplă formă de variaţiuni pe „basso ostinato", în care se îmbină coloritul diatonic avînd

evidente nuanțe arhaice (prezente încă în temă) cu inflexiunile cromatice ale liniilor contrapunctice. O altă lucrare datînd din același timp este Sonata pentru violoncel și pian, unde autorul își propune realizarea unor largi curbe melodice a căror filiație este cert sesizabilă ca descinzînd din melodia ornamentală a cîntecului lung. Din perioada anilor 1950 datează și Sonatina pentru pian, lucrare devenită clasică datorită echilibrului perfect între lirismul cantabil al temelor, tratarea pianistică strălucitoare — realizată totuși cu multă economie — și construcția formei deasemeni de o claritate cristalină. Se observă și aici preferința compozitorului pentru polifonie, mai ales în mișcarea lentă, unde pe melodia unui cîntec de leagăn realizează o formă de passacaglie lentă. Polivalența expresivă a temei acesteia se face simțită în fiecare variațiune dar mai ales în momentul unde întreg discursul capătă un aer glumeț, discantul imitînd inflexiunile melodice ale unui joc din fluer :



Finalul, sprințar și plin de vervă aduce o îmbinare între alcătuirea rondo-ului baroc (datorită conciziunii ideilor componente) și cea a rondoului de tip dezvoltător, rezultată din schema generală a formei.

Anii imediat următori sînt plini de o rodnică activitate creatoare, atît în domeniul muzicii de cameră cît mai ales al celei simfonice. Sînt ani de muncă încordată în care iau ființă primele trei simfonii, devenite curînd cunoscute și apreciate de muzicieni ca și de publicul iubitor de concerte. Simfonismul lui S. Toduța pornește de la cele mai valoroase tradiții ale simfonismului clasic și romantic european : dezbaterea marilor teme ale vieții, meditația gravă asupra destinelor omului, îmbinate cu o gîndire filozofică și poetică de autentică elevație. Prețuirea unanimă de care se bucură creația simfonică a lui S. Toduță i-a adus distincții cum ar fi Ordinul Muncii (1954), Premiul de Stat (1953, 1955) și titlul de Maestru emerit al artei din R.P.R. (1957).

Încă din prima Simfonie în Re major, scrisă în 1954, compozitorul își propune drept țel larga dezbatere a ideii poetice a luptei pentru atingerea unor idealuri mărețe. Melodicitatea largă, cantabilă, intonațiile pline de duioșie și de lirism, evocă parfumul plaiurilor ardelene. Legătura intimă cu melosul folcloric ardelean este desigur evidentă, întreaga tematică a simfoniei fiind străbătută de o expresivitate particulară, specifică compozitorului, caracterizată prin îmbinarea unei game largi de sentimente cu o anumită noblețe rezultată din discreția exprimării acestora. Peste tot se insinuează însă și o oarecare unduire molcomă ce pare a descinde direct din lirismul enescian. Pasionat de tehnica dezvoltărilor ciclice, S. Toduța clădește discursul muzical al simfoniei pe două celule motivice generatoare, anunțate în prima parte, care vor contribui efectiv la treptata ridicare a edificiului sonor. Ultimele măsuri ale finalului, aduc o iluminare asemeni unei gene de lumină ce prevestește revărsatul zorilor, desvăluind conturarea căilor sigure care duc la realizarea țelurilor mărețe propuse.

Aceeași construcție ciclică o întîlnim și în Simfonia II-a în re minor închinată memoriei lui George Enescu. Punctul de pornire îl constituie aici intonațiile unui cunoscut cîntec din repertoriul funebru al muzicii gregoriene. Desfășurarea melodică se va face acum pe baza elaborării ciclice a principalelor celule ale acestei melodii, rezultînd de aici o amplă compoziție simfonică în care se întrunesc dramatismul, frămîntarea lăuntrică și năzuința spre ridicarea tot mai fermă la culmi de lumină și împăcare sufletească, dătătoare de noi imbolduri în creație. Nimic din atmosfera sumbră a unui recviem, nimic din resemnarea neputincioasă în fața implacabilului : totul tinde la conturarea unei voințe tot mai evidente de atingere a acelorași țeluri mărețe anunțate încă în prima simfonie. Intonațiile cîntecului funebru devin pe parcurs tot mai blînde, aderă din ce în ce mai mult la inflexiunile cîntecului nostru popular ; par a fi o ascensiune spre lumină obținută prin titanice eforturi.

Simfonia a III-a este oarecum o lucrare cu „program" declarat. Ea evocă figura marelui poet latin Ovidiu care și-a trăit ultimii ani ai vieții la Tomis. Programul simfoniei — dacă poate fi numit astfel — nu numai că nu contrazice, ci dimpotrivă continuă linia de dezvoltare a conținutului primelor două simfonii. Și aici se întrevede cu claritate concepția ciclică ; coloritul modal și armonic tinde spre redarea unei atmosfere ce evocă pe de o parte însoritele ținuturi mediteraniene, locul de obîrșie al marelui exilat, pe de alta plaiurile getice, latura mărginașă a țărmurilor pontice — locul de surghiun al poetului. O anumită bivalență se poate observa și în structura tematică : „dulceața" diatonic-modală a unor elemente tematice, contrastează cu structura cromatică a unui tetracord descendent micșorat, ce se îmbină strîns cu ritmurile colțuroase care redau asprimea vieții în surghiun, vrînd să sugereze în același timp

și tiranica poruncă imperială de îndepărtare a poetului.

Ascensiunea de la întuneric și deznădejde spre împăcare și speranță se întrevede clar, întreaga simfonie fiind parcă străbătută de această idee. Tetracordul cromatic descendent reprezintă principala celulă generatoare, purtătorul sentimentului predominant; compozitorul îi va da o magistrală dezvoltare în final, unde imprimîndu-i un sens ascendent, el va constitui argumentul tematic din care se va întruchipa o monumentală formă de passacaglie. Astfel, finalul simfoniei a III-a se apropie prin factură și chiar prin schema formei, de ultima parte a simfoniei a IV-a de Brahms. Caracterul constructiv al acestei ultime mișcări, ne dă și rezolvarea conflictului schițat în părțile anterioare: ieșirea din impasul singurătății și al deznădejdii, este posibilă numai prin totala dăruire de sine, prin munca artistului, creator al acelor frumuseți care stîrnesc admirația semenilor săi și a urmașilor.

Printre lucrările pe care S. Toduță le dă la iveală în anii deceniului trecut, este necesar să mai amintim trei importante compoziții de cameră: Sonata pentru flaut și pian, Sonata pentru vioară și pian și Sonata pentru oboi și pian.

Sonata pentru flaut și pian, este străbătută de un suflu tineresc, ce evocă imaginile copilăriei. Prospețimea ei melodică se îmbină cu un colorit modal diatonic ce pe alocuri trădează substraturi pentatonice. Se remarcă aici în constituirea tipologică a melodiei, persistența unei figuri melodice înrudite cu „torculus"-ul muzicii gregoriene (S. Toduță atrăgea atenția elevilor săi asupra importanței pe care această formulă o avea în unele lucrări ale lui César Franck). Încadrabilă în structura modală a cîntecului nostru popular, fie ca element de cadență, fie ca un mers oscilant al melodiei, „figura" amintită o regăsim preluată de aici nu numai în primele trei simfonii ale lui S. Toduță ci și în sonatele amintite, așa cum rezultă din tabelul alăturat:

Ex. 4

Simfonia I - Partea I

Sonata pentru flaut - Partea II

Sonata pentru vioară - Partea I
un poco espressivo

Sonata pentru oboi - Final

Deosebită ca factură, Sonata pentru vioară și pian se distinge prin dramatism și cantabilitatea lirică plină de o austeră noblețe a primelor două părți ca și prin veselia glumeață — cu nuanțe de dans — a finalului în formă de rondo. Remarcăm apoi partea lentă — un recitativ construit din elemente preluate din recitativul melodic popular. Unitatea ideii ciclice a sonatei se face simțită prin prezența unei celule cu valoare de nucleu generator (X) prezentă în tematica tuturor părților:

Ex. 5

PI

PII

PIII Allegro giocoso

În Sonata pentru oboi și pian, compozitorul își propune de astă dată conferirea unor calități melodice și expresive de prim rang pentru partida oboiului.

Cert, lirismul senin și tandru, străbate de la un capăt la altul întreaga lucrare. O atmosferă de pace binefăcătoare se îmbină aici cu nuanța pastorală a sonorităților instrumentului; totul este scăldat într-o lumină ce izvorăște din diatonismul melodiei de factură net folclorică.

În anul 1958, S. Toduța scrie oratoriul „Miorița", amplă lucrare vocal-simfonică pentru soliști, cor mixt și orchestră, pe versuri populare, compunînd o frescă sonoră ce ilustrează imaginile poetice ale celebrei balade. Perioada anilor 1959—1961 este închinată scrierii unei Uverturi pentru orchestră, a Simfoniei a IV-a și a „Baladei steagului" — o altă compoziție vocal-simfonică pentru soprană, cor mixt și orchestră. Printre cele mai recente lucrări ale compozitorului se numără Simfonia V-a scrisă în 1963; aceasta — ca și Simfonia IV-a — încă nu a fost prezentată în primă audiție.

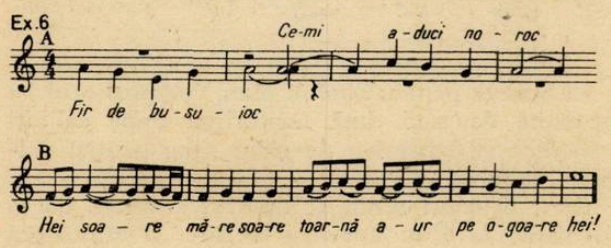
Întrucît muzica de cameră și simfonică a lui S. Toduța și-a cîștigat de pe acum o reală popularitate — fiind cunoscută și iubită de ascultători cît și de muzicienii care nu odată i-au închinat studii și analize de specialitate — ne propunem în continuare o trecere în revistă a creației corale a compozitorului, care deși mai puțin răspîndită, prezintă calități tot atît de importante ca și compozițiile sale instrumentale.

În cuprinsul a peste patruzeci de piese pentru cor, compozitorul și-a fixat drept principal obiectiv sondarea în adîncuri a multiplelor valențe și resurse armonico-polifonice interne de care dispune cîntecul nostru popular. Fie că preia intonații sau formule caracteristice pe care le

„transfigurează" în cadrul unor compoziţii de inspiraţie liberă, fie că prelucrează după principiile dezvoltării polifonice însuşi cîntecul de provenienţă folclorică, autorul se străduieşte să-i păstreze nealterată savoarea şi coloritul. Pe de altă parte, asistăm şi la efortul susţinut de a obţine o joncţiune între elementele folclorului autohton şi marile valori ale literaturii muzicale universale. Realizarea acestui ţel pare a fi o permanentă preocupare a muzicianului şi — trebuie să adăogăm — ea cunoaşte o reuşită deplină, datorită aplicării cu succes a procedeelor madrigalistice şi a tiparelor unor forme mari instrumentale.

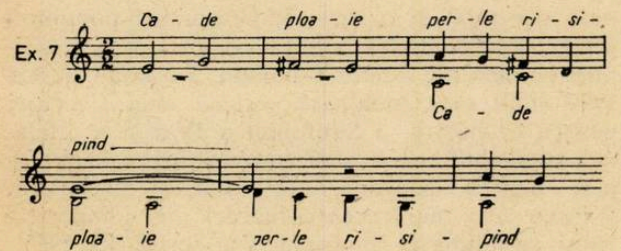
Una din cele mai interesante lucrări ce se înscriu pe această linie este „Triptic" (1951) pentru cor de fete. Compozitorul construieşte de astă dată un edificiu sonor alcătuit din trei mişcări încadrabile prin forma lor într-un ciclu instrumental de sonată. Astfel, partea I este o sonatină unde în prima secţiune se confruntă două idei muzicale:

Ex.6



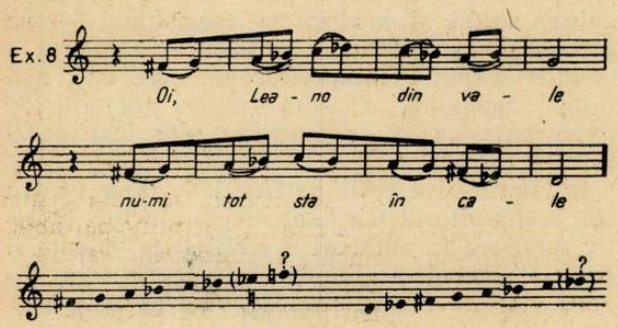
În sectorul median, elementele primei teme sînt dezvoltate cu ajutorul procedeelor de stretto fugat şi a imitaţiilor „în oglindă".

Ex. 7



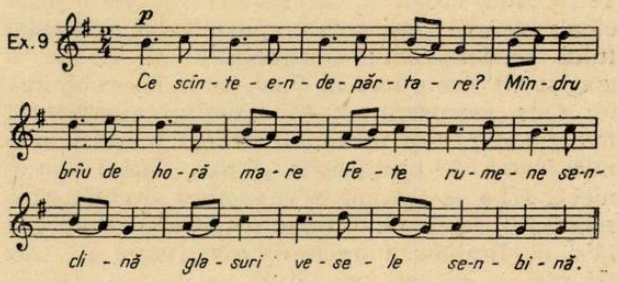
Partea II-a a Tripticului o constituie un canon pe două voci egale. Factura sa tetracordală cromatică este din cele mai colorate interferînd două structuri modale:

Ex. 8



Finalul readuce coloritul diatonic iniţial, fiind lucrat în forma rondo-ului cu două epizoade, avînd drept temă un lied monostrofic de intonaţie jucăuşă:

Ex. 9

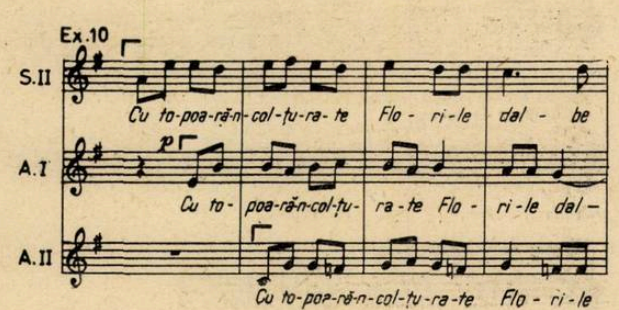


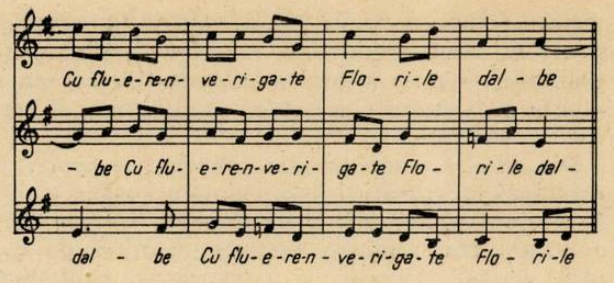
O altă lucrare corală importantă este „Hora" (Nunta ţărănească) — 1950 pe versurile lui G. Coşbuc. Scrisă pe opt voci, această compoziţie reprezintă un amplu poem coral de scriitură cvasi madrigalistică, unde polifonia imitativă va fi adusă într-o manieră foarte diversă, datorită unei pluralităţi de formule ritmico-melodice care se îmbină în ţesătura contrapunctică.

Nu mai puţin lipsite de interes, sînt ciclurile intitulate „Poemul secerişului", „Cinci colinde profane", „Doină şi Joc", precum şi cuplul alcătuit din piesele „Leagănă-te frunzuliţă" şi „Cîntec de joc".

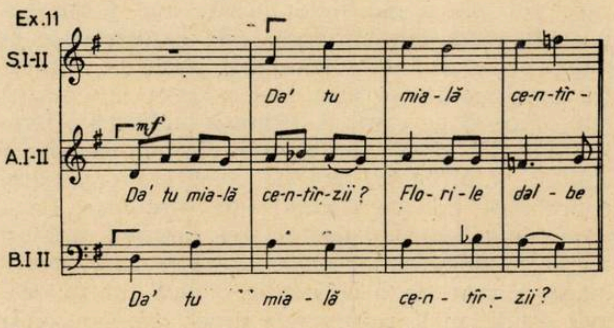
„Poemul secerişului" (1958) reuneşte şase cîntece de seceriş prelucrate pentru ansambluri de patru şi opt voci. Metoda generală de lucru va fi aici tot cea madrigalistică, compozitorul preluînd rîndurile melodice ale cîntecelor pe care le prezintă apoi în ample dezvoltări imitative. În cîntecul al doilea, dar mai ales în al treilea (...„A cununii") se renunţă însă la acest procedeu, melodia principală avînd o structură tipic ornamentală trece la diferite voci, restul ansamblului creînd un „climat" armonic necesar desfăşurării cantilenei. Construcţia polifonică iese însă puternic în evidenţă în ciclul celor „cinci colinde profane" unde piesele I şi V sînt de o neobişnuită amploare atît ca întindere cît şi în ce priveşte scriitura contrapunctică. Melodia primei colinde („Pe cerul cu flori frumoase") o auzim la început intonată la alt; treptat o preiau apoi alte voci în contrapunct dublu, implicînd ulterior şi sectoare de polimodalism:

Ex.10



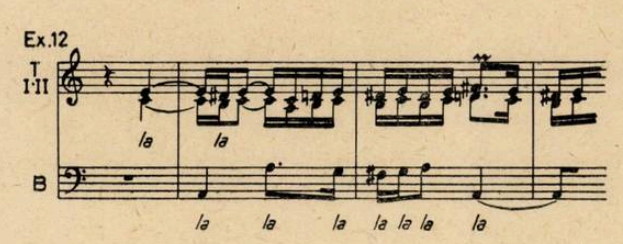


În cursul dezvoltării apar momente de vîrf unde polifonia imitativă realizează stretti între diferite voci care prezintă tema în lărgire ritmică şi în valori iniţiale :

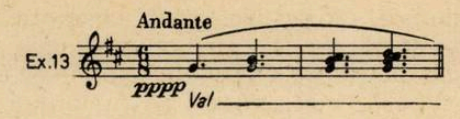


Finalul ciclului („Poruncit-o, poruncit...") are o întindere remarcabilă ; este scris pe şase voci mixte, caracterizîndu-se prin extremă diversitate atît în privinţa varietăţii formulelor — adesea de tip melismatic — puse în circulaţie, cît şi a travaliului contrapunctic.

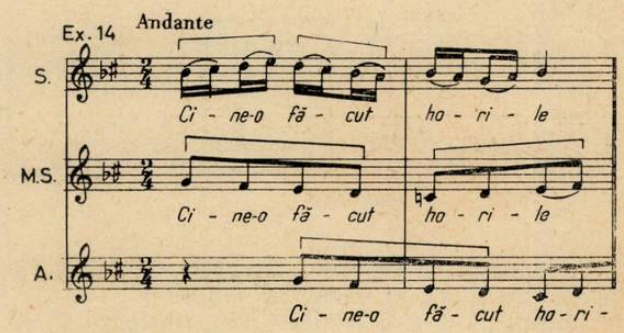
Cuplul „Doină şi joc" este format dintr-un cîntec lung doinit şi un joc bărbătesc plin de energie. Acesta din urmă, fără a mai apela la procedeele imitaţiei, aduce totuşi o polifonie extrem de elaborată, datorită prezenţei unui „contrasubiect" (în mixtură de terţe) ce însoţeşte tema de dans.



Piesa „Norul" (şase voci egale) pe versuri de Vlaicu Bîrna, nu renunţă nici ea la polifonie ; îi va da însă o utilizare mai liberă : mixturi de intervale, imitaţii simultane „în oglindă", melisme. În întroducere, din dialogul vocilor rezultă o vibraţie sonoră ce creează tot odată o anumită suprapunere acordică ; întregul complex de sunete zugrăveşte tremurul luminii în văzduhul încins al unei zile de vară :

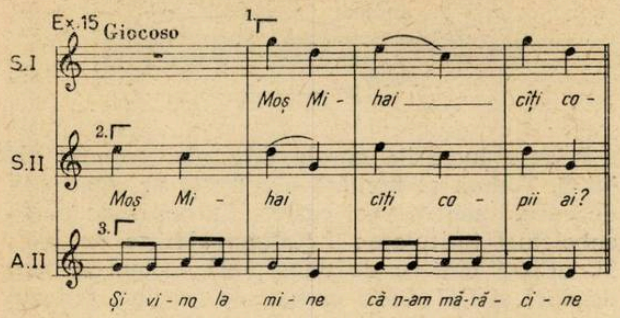


Printre lucrările corale cele mai recente ale lui S. Toduţă se numără o colecţie de „Douăzeci de coruri pentru voci egale". Ea cuprinde patru subcicluri întitulate : I. „Cinci cîntece de joc", II. „Cinci cîntece de dans", III. „Cinci cîntece de dor" şi IV. „Cinci cîntece de leagăn". Autorul prelucrează în fiecare piesă melodii populare pe care le anunţă în prealabil asemeni unor mottouri. Colecţia constituie un izvor nesecat de exemple pentru modalităţile de elaborare cu ajutorul polifoniei a melosului nostru folcloric şi turnarea lui în forme de o desăvîrşită construcţie arhitecturală. Compozitorul disociază acum nu numai rîndurile melodice care servesc drept punct de pornire al unor imitaţii în lanţ, ci însăşi formulele principale ale cîntecelor, creînd cu ajutorul transformării lor un travaliu motivic — contrapunctic de mare rafinament. „Cine-o făcut horile" este ilustrativ :



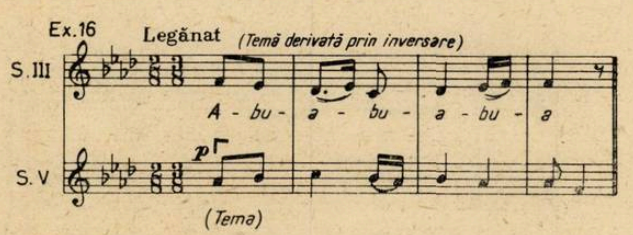
Tot în acest ciclu se poate remarca şi o tendinţă evidentă spre un limbaj armonic mai colorat, în care şocul disonantic rezultat din ciocnirile vocilor iese în evidenţă mai puternic decît în unele lucrări mai vechi. Polifonia nu este însă nicidecum utilizată ca un scop în sine : compozitorul alternează fragmente de factură liniar-contrapunctică, cu părţi în care predomină elementul armonic vertical. Acest fapt se evidenţiază mai ales în piese ca „Haida liu-lea" (Ciclul V) sau „Pe cărarea dorului" (Ciclul IV) unde melodia este încredinţată vocii solo, iar ansamblul susţine un „acompaniament" armonic în care uneori se aud dialoguri asemeni unui ecou. Finalul aceluiaşi ciclu îl constituie o piesă în formă de rondo.

O construcţie dintre cele mai interesante o au piesele I şi II din ultimul ciclu („Cîntece de leagăn"). Prima, prelucrează trei cîntece de leagăn pe care compozitorul le prezintă succesiv prin suprapuneri în contrapunct triplu. Transformările suferite de ele pe parcurs (lărgiri, inversări) precum şi unele elemente noi care li se adaogă, creează un şir de variaţiuni de o densitate sonoră tot mai mare.



Discursul crește în amploare oprindu-se apoi pe pauză cu coroană, după care se instalează coda ce aduce o liniște binefăcătoare.

Al doilea cîntec al ciclului („Abu-abu-a") se intitulează canon în cinci voci. Melodia inițială — intonată la vocea de sopran V — o auzim la început în inversare liberă, fiind preluată treptat ascendent de toate vocile. Se întrevede și aici cu claritate principiul formei de variațiuni, întrucît tema anunțată răsună mereu asemeni unei melodii ostinate, care pe parcurs se îmbină cu cîntecul de leagăn propriu-zis.



Și în cazul de față sînt reeditate creșterile sonore constatate în exemplul anterior.

Ultima piesă a colecției („Liu, liu, lea...") are importante calități armonice. Cîntecului intonat de sopran i se opune un acompaniament plin de culoare format din succesiuni de acorduri, sau din mixturi de terțe și secunde.

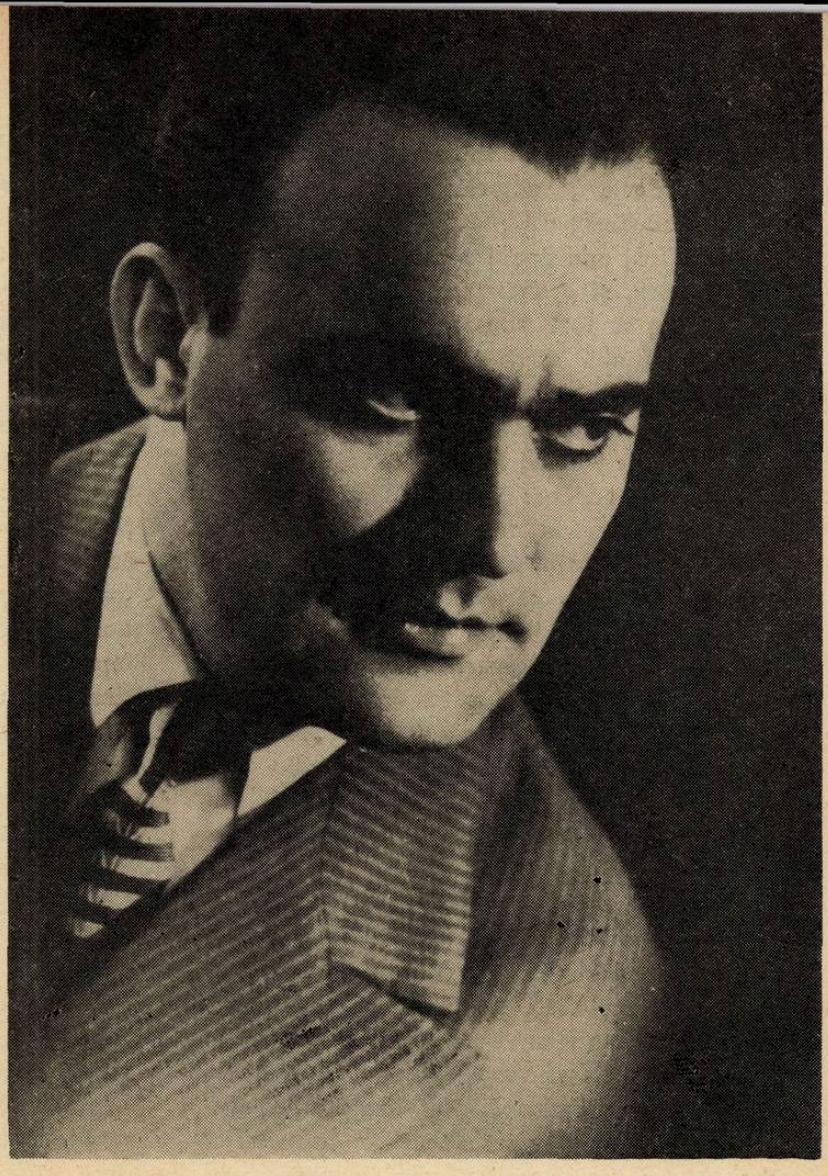
Tot printre cele mai recente compoziții corale ale lui S. Toduță se numără și „Două madrigale" pe versuri de Dante, scrise cu prilejul festivităților de aniversare a 700 de ani de la moartea poetului. Sînt creații de un mare rafinament polifonic, în care autorul se dovedește încă odată un fin și profund cunoscător al stilului și literaturii madrigalistice italiene.

Din analiza compozițiilor amintite, se desprind principalele trăsături ale creației corale a lui S. Toduță și anume: predominanța elementului contrapunctic imitativ, factura melodică de colorit modal diatonic și construcția polifonică amplă (atît în sens vertical cît și ca întindere) avînd drept bază de pornire citatul folcloric.

Bogata creație de pînă acum a compozitorului nu poate fi evident analizată și comentată în toată profunzimea și semnificațiile ei, în cadrul restrîns al unui articol. Rămîne cercetătorului un cîmp larg deschis investigațiilor analitice, care vor putea cuprinde lucrări mai puțin cunoscute cum sînt cîntecele sale pentru voce și pian (prelucrări de folclor sau piese de inspirație proprie) ca și cele mai recente compoziții simfonice și de cameră. Primele audiții ale Simfoniilor IV și V vor scoate desigur la iveală calități și probleme noi de orientare creatoare, coordonate noi ale viziunii sale simfonice. Dacă monumentalitatea primelor trei simfonii, orchestrația și limbajul lor armonic de factură neoromantică axat pe o concepție ciclică dintre cele mai solide, ni le recomandă drept piese de bază ale repertoriului muzicii noastre simfonice, ele dovedesc în același timp multiplele și variatele posibilități de utilizare a limbajului muzical autohton în forme mari simfonice, fapt care ni-l arată pe compozitorul S. Toduță ca pe unul din întemeietorii simfoniei românești. Pe de altă parte, muzica sa corală — în care polifonia de tip madrigalesc joacă un rol atît de important — a creat școală, înrîurind o pleiadă de compozitori pe care exemplul său i-a chemat să dea compoziții pentru cor din cele mai interesante.

Figura de muzician și creator a lui S. Toduță este în același timp o pildă de muncă pusă în slujba dezvoltării necontenite a muzicii contemporane românești.

Nicolae Herlea



de *RADU GHECIU*

Cariera spectaculoasă a lui Nicolae Herlea readuce în actualitatea vieţii noastre muzicale tipul artistului „specializat". Sublinierea că Herlea are o voce tipică de bariton verdian se regăseşte în multe din cronicile consacrate în ţară şi peste hotare cîntăreţului român; şi într-adevăr, marile sale succese au fost realizate — este drept nu numai în opere de Verdi — în roluri care ţin, toate, de epoca glorioasă a bel-canto-ului, acel secol al XIX-lea care pentru arta lirică italiană este marcat de numele lui Rossini, Bellini, Donizzetti, Verdi, Leoncavallo, Puccini. Această specializare, care merge de altfel pe tradiţia unor mari cîntăreţi italieni din trecut şi astăzi, se justifică fără îndoială prin calitatea neobişnuită a realizărilor, căci ea decurge din valorile specifice ale vocii lui Herlea, din afinităţile sale artistice, şi este adecvată acestora.

Herlea are o voce superbă de bariton înalt, cu un timbru aparte, de neconfundat, şi care este deopotrivă aptă pentru rolurile lirice, dramatice şi bufe. Este, în sfera artei lirice italiene, o voce „absolută". Herlea excelează şi în Figaro şi în Germont şi în Contele de Luna. Aprecierea de care se bucură pretutindeni cîntăreţul, din partea publicului, a presei de specialitate şi a conducătorilor artistici ai teatrelor, se datorează fără îndoială, acestui caracter complet al artei sale, ceea ce îi permite să realizeze rolurile sub

toate aspectele lor, sub dubla exigență a interpretării muzicale și actoricești, căreia îi este supus artistul de operă.

Figaro a fost mulți ani marele succes al lui Nicolae Herlea, și desigur că și astăzi, cînd repertoriul său a fost considerabil lărgit, eroul rossinian continuă să fie una dintre creațiile sale reprezentative. Herlea îi conferă lui Figaro o vervă tinerească irezistibilă, încît pe drept cuvînt a putut scrie René Dumesnil, veteranul criticii muzicale franceze : „Nicolae Herlea este un „Figaro" așa cum l-a creat Beaumarchais, așa cum l-a dorit Rossini". S-au adăugat, pe firul anilor, Germont din „Traviata", Ford din „Falstaff" (o creație excelentă pe care artistul ar trebui să o mențină în repertoriul său, după cum și spectacolul, care avea atîtea laturi realizate, merită să fie mai des programat în repertoriul operei bucureștene), Oneghin, Escamillo din „Carmen", Valentin din „Faust", Eleţki din „Dama de pică", Contele de luna din „Trubadurul".

Artist al poporului din 1962 cînd avea 35 de ani, laureat al premiului de stat în 1964, Herlea este astăzi pe punctul de a deveni unul dintre numele mari ale artei lirice mondiale. În momentul în care scriem aceste rînduri agențiile de presă transmit știrea că Herlea a cîntat la Hamburg în „Trubadurul" sub bagheta lui Karajan, care, pe deplin satisfăcut de contribuția în spectacol a baritonului român, i-a propus un contract și pentru Berlin. Este încă o fază a consacrării „la nivel suprem" începută în ianuarie 1964, cînd Herlea a păşit pentru prima oară pe scena glorioasă și temută a „Scalei" din Milano, cîntînd — debut în carieră — Posa din „Don Carlos" și Figaro. Peste două luni, „Don Carlos" și „Paiațe" (Tonio) erau spectacolele în care Herlea apărea la Metropolitan — Opera din New-York. Succesele repurtate de Nicolae Herlea în Italia ca și în S.U.A. sînt bine cunoscute. Semnificative, pentru a da acestor succese proporțiile reale, sînt însă împrejurările în care au fost obținute.

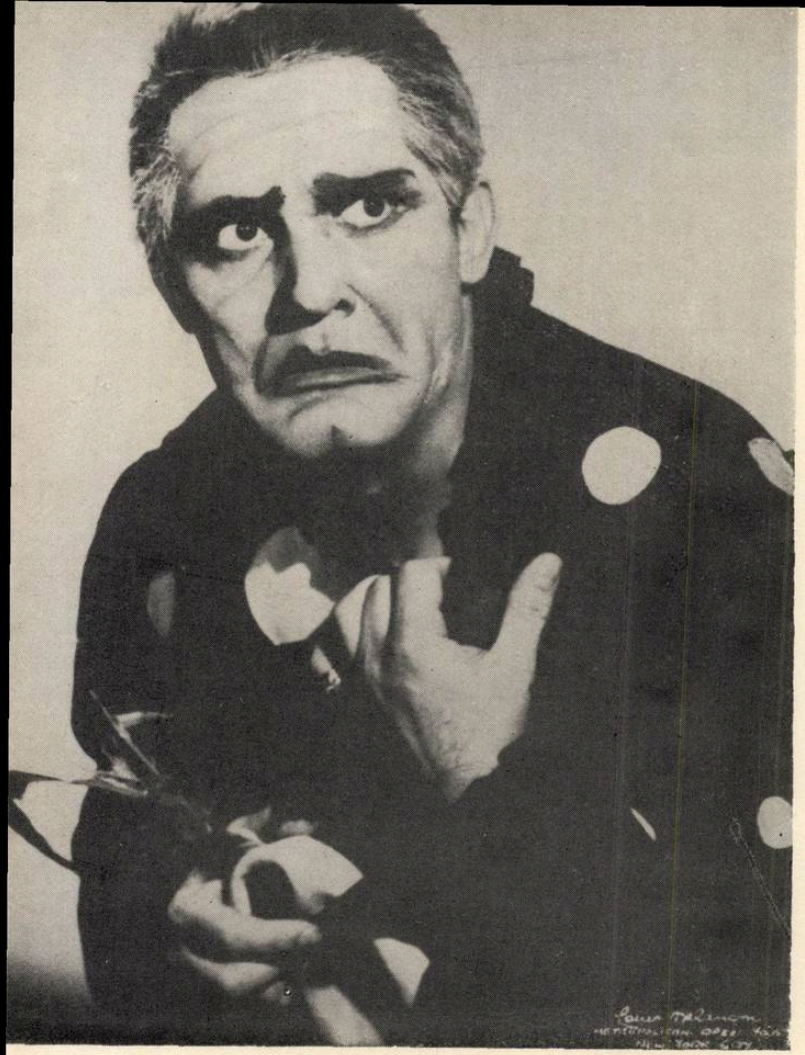
Herlea a triumfat în severa competiție cu numeroșii cîntăreți italieni de mare valoare. Este cunoscută tendința publicului american și a organizatorilor de spectacole către „garanția autenticității" pe care o reprezintă — efectiv, într-o anumită măsură — prezența pe afișe a interpreților din națiunea căreia îi aparține creația respectivă. De aci principiul de a angaja cîntăreți și dirijori germani pentru operele germane și austriece, slavi pentru cele ruse, și, bineînțeles, italieni pentru cele italiene. Regula nu este firește absolută, dar ocolirea ei cere atingerea acestei „autenticități", care este o componentă, foarte importantă, a interpretării, dar numai una. Credem de aceea că cel mai semnificativ fapt care s-a desprins din primul turneu american al lui Herlea a fost angajamentul oferit cîntărețului pentru anul următor, și încă pentru trei roluri pe care nu le avea în repertoriu ! I s-a dat deci „carte albă" pentru pregătirea a încă trei spectacole, dintre care unul, „Rigoletto", este piatra de încercare a baritonilor verdieni. Celelalte două au fost Henry Ashton din „Lucia de Lammermoor" și Don Carlos din „Forța destinului".

Revenit la New-York, Herlea a creat acel Rigoletto pe care, în acest an, l-a aplaudat și publicul nostru și despre care Louis Snyder de la „New York Herald Tribune" a scris : „Herlea ne-a oferit un erou verosimil din punct de vedere dramatic. El a cîntat cald, plin, suav, cu mult sentiment, a jucat cu grație și cu inteligență".

Avînd toate drumurile deschise în fața sa, Nicolae Herlea, a cărui tenacitate a fost demonstrată în anii din urmă prin însușirea a noi roluri importante, se îndreaptă probabil spre o lungă carieră de vedetă internațională. Curiozitatea artistică și contractele îl vor îndemna cu siguranță spre roluri noi ; vedem astfel în el un admirabil Scarpia, un seducător Marcello... Dar poate fi ghicit viitorul, și cu atît mai mult, ziua de mîine a unui mare talent ? Toate surprizele sînt posibile.

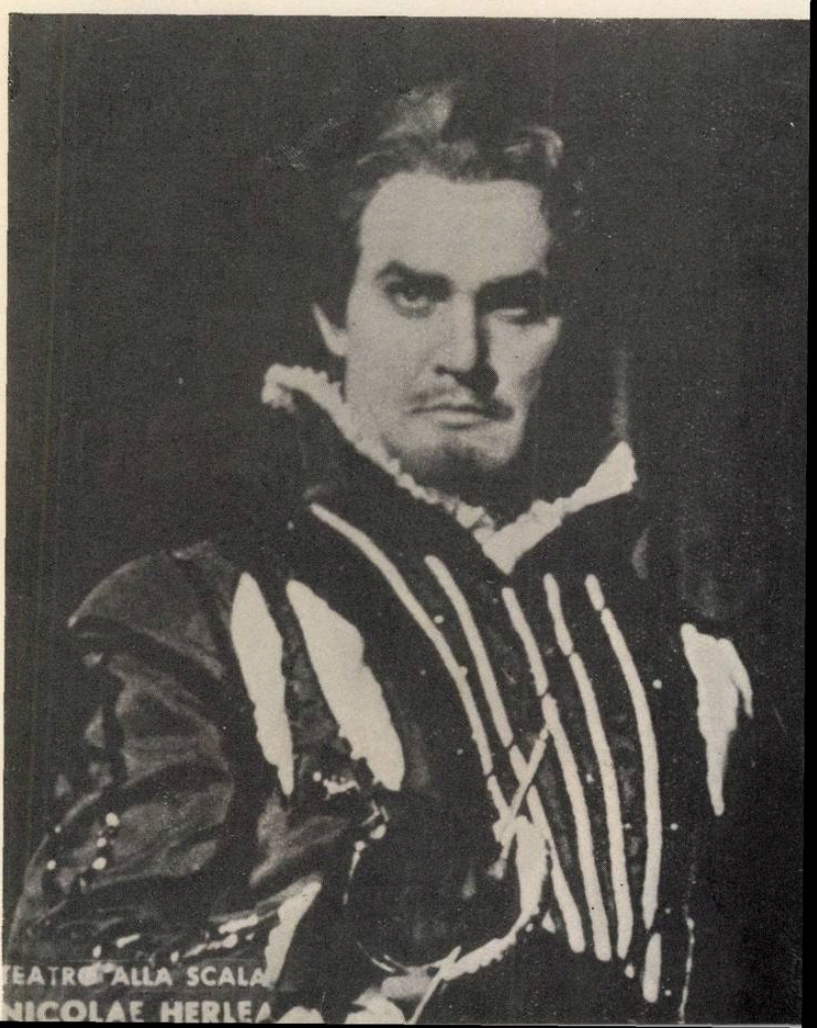
În „Rigoletto“

În „Bărbierul din Sevilla“



În „Paiaţe"

În „Don Carlos"



Arte prietene

de NINA CASSIAN

Întîlnirea dintre poeţi şi compozitori pentru discutarea problemelor ridicate de lucrările mixte — oratorii, cantate, lieduri, cîntece de masă, opere etc. — izvorăşte dintr-o necesitate profundă, iar eficienţa ei trece mult dincolo de un simplu schimb de referate informativ-critice, între două uniuni de creaţie. Din păcate, relaţiile de lucru dintre uniunile noastre au fost pînă acum destul de anemice şi de intermitente, iar „cuplurile" pentru acest tip de lucrări s-au format spontan, pe bază de afinităţi (sau de contraste care se atrag), ca în dragoste sau în prietenie. E bine că s-a întîmplat astfel, dar era preferabil să existe şi un program organizat de întîlniri, cu discutarea în profunzime a problemelor, care să asigure un caracter de continuitate şi o mai mare fertilitate a creaţiei în aceste domenii.

Desigur, o bună colaborare presupune cunoaşterea reciprocă a sensului şi specialităţii artei respective. Trebuie spus, spre lauda compozitorilor, că ei sînt mai la curent cu activitatea poetică decît poeţii, cu cea muzicală. (Poate şi pentru că un compozitor, în varietatea de genuri pe care o abordează, ajunge implicit să solicite şi concursul poeziei). În această direcţie, mi se pare că selectivitatea a crescut mult, compozitorii orientîndu-se — mai ales în lucrările simfonice — spre texte poetice de un nivel remarcabil. Au început să dispară — şi ar fi bine să dispară definitiv, — acele compuneri convenţionale şi schematice, sărace în substanţă şi expresie care însoţeau, uneori, compoziţiile noastre, umbrindu-le valoarea de ansamblu. Nu e vorba aci de o interdependenţă automată, ci de o structură vie ai cărei termeni nu trebuie să sufere decalaje puternice. Debussy, marele adversar al emfazei, a trebuit să-şi pună în mişcare întregul aparat de nuanţe, pentru a amenda, în „Martiriul Sf. Sebastian", bombasticismul poemului lui D'Annunzio, renunţînd pînă la urmă, la importante cantităţi de versuri. Deci, nu e indiferent pe ce text se exercită inspiraţia muzicală. Cel mai dotat compozitor poate suporta efectele negative, deformatoare, ale unui text prost ales, după cum abordarea unor versuri de certă valoare stimulează însăşi gîndirea muzicală.

Există, la ora aceasta, în ţara noastră, o mişcare poetică deosebit de interesantă, care ar merita să intre în atenţia compozitorilor, propunîndu-le o viziune şi o sensibilitate cu adevărat nouă, după cum consider că, pentru poeţi, e o necesitate spirituală şi culturală *de a fi* la curent cu „baremul" psihologic, intelectual, artistic, al muzicii contemporane.

Ascultînd odată „Poemul electronic" al lui Varèse, notam următoarele :

Un rîu care se ascute de pietre,
Monete sunate-n ceşti
şi aruncate — apoi în ceară clocotită,
epură a vîntului
sticlă osîndită la tăiere,
geamăt al longitudinilor,
Muşchi curbat de efort,
rostogolire de capace şi rame de ochelari

pe un patinoar crăpat,
un nerv de iarbă,
un comutator însîngerat,
un meridian plesnit ca o coardă de pian.

Erau sugestii sonore despre contradicțiile, adesea tragice, ale veacului, era scrîșnetul unui univers mașinizat și înfricoșat, și mărturisesc că am reflectat la noi dimensiuni pentru propria mea artă.

De asemenea, recurgînd mai des la sprijinul și specificitatea poeziei, creînd mai multe lucrări complexe, compozitorii ar putea ocoli pericolul excesului de abstractizare. Un titlu cum e „Coloana fără sfîrșit", e o metaforă adecvată compoziției lui Tiberiu Olah, sensibilizînd totodată imaginația ascultătorilor, mai mult decît titluri ca „Ionizări", „Structuri", „Segmenți" etc. N-aș vrea să se înțeleagă că propun un truc facil pentru „democratizarea" prin titluri, a unor lucrări dificile. Mă refer la o umanizare *dinăuntru*, organică, pe care poezia o poate stimula și concretiza. La rîndul lui, compozitorul, prin integrarea într-o operă complexă a unui text poetic, îi descoperă acestuia noi semnificații, îi adaugă reflexe. Este ceea ce se întîmplă în „Lupta cu inerția" a lui Anatol Vieru, în care combinarea, la prima vedere, hazardată, a unor poezii de Bacovia și de Labiș, duce la crearea unui interesant și dialectic univers poetic, în care o lume bătrînă întinerește lucid, în care igrasia unei societăți bolnave se retrage sub asaltul regenerator al noului.

În legătură cu un gen special, muzica de film, vreau să spun că filmul fiind, poate, cel mai aproape de proză, cunoașterea profundă a acestui domeniu literar i-ar ajuta pe compozitori la înțelegerea și valorificarea gradației, a momentelor cheie, a punctelor culminante, în urmărirea destinelor prezentate.

În sfîrșit, vreau să vorbesc aci despre una din durerile cele mai mari ale scriitorilor, atunci cînd au ocazia de a contribui la o operă mixtă. Nu are nici un rost să ascundem tristul și comicul adevăr că, la audiția din sala de concert, oricît de reușite ar fi versurile noastre, tot nu răzbat din ele decît vocalele! Textul cel mai subtil, metaforele cele mai înaripate, se rezumă la un „a, e, i, o, u", lansat de cor, rareori se poate distinge un cuvînt întreg, și atunci, de obicei, pe baza unei repetiții obsedante.

Pe planul creației, aceasta înseamnă transformarea textului în pretext și văduvirea operei de o latură organică a ei. Măiestria compozitorului trebuie să fie de așa natură încît cuvintele la care a apelat să se *audă*, așa cum se aud în „Wozzek", în „Pelléas", în „Castelul lui Barbă albastră", în „Ioana pe rug" etc., iar dacă nu are nevoie decît de exclamații (se poate admite și așa ceva), poetul îi va pune la dispoziție silabele corespunzătoare, dar nu-și va intitula contribuția „poezie".

Aci, un ajutor esențial, l-ar putea da programele de sală prin publicarea *integrală* a textului.

Două observații cu privire la referatele anterioare. În referatul tov. Rădulescu se vorbește despre text ca despre un „punct de plecare". Eu cred că este nu numai punctul de plecare, ci și ținta la care trebuie să se ajungă, el făcînd corp comun cu muzica în care a fost încrustat. Apoi, în același referat se sugerează că tematica și vocabularul textului pentru muzică ar implica anumite restricții. Vreau să amintesc doar de curajul lui Alban Berg de a compune una din cele mai zguduitoare și mai sublime opere „Wozzek", pe textul lui Georg Büchner, în care se vorbește despre lucruri pe care prejudecățile în legătură cu poezia le-ar respinge cu indignare (Tratamentul cu mîncarea de mazăre pe care doctorul i-l aplică lui Wozzek, discuția de la bărbierit etc.). Brutalitatea și oroarea unei lumi care desfigurează omul, a fost exprimată cu cele mai înalte mijloace muzicale, fără teama de cuvinte „nepoetice", fără concesii, fără ipocrizie.

Acestea sînt doar cîteva observații pe marginea unei probleme de creație atît de importante, și cred că un cenaclu comun, trimestrial, să zicem, ar naște efervescența spirituală de care avem atîta nevoie în activitatea noastră solidară.

Versul în lied

şi în creaţia corală

de PETRE CODREANU

La început a fost poezia şi cîntecul popular. Textul poetic şi muzica s-au îngemănat încă din cele mai vechi timpuri, la toate popoarele. La noi, cea mai mare parte a folclorului muzical este vehiculată laolaltă cu forme literare corespunzătoare — balada, colinda, doina.

O astfel de simbioză, cu rădăcini istorice îndepărtate, a făcut ca expresia muzicală să fie înrîurită de structurile limbajului poetic (în special în latura ritmică) şi versul să se plieze după legile organizării muzicale. Această intercondiţionare îşi are nuanţele şi legile ei şi studierea lor cade în sarcina folcloriştilor. Am amintit-o însă pentru că, în genere, muzica cu text are servitutea — sau poate calitatea — de a depinde de expresia poetică şi de a corespunde astfel unor imperative mărite în elaborare.

Liedul românesc are o tradiţie scurtă, măsurată în decenii; dar punctul său de plecare, cîntecul popular, împinge această tradiţie spre vremi mult îndepărtate. De aici îşi trage echilibrul, calitatea, accesibilitatea. Evoluţia sa este marcată de încorporarea organică a intonaţiilor populare: de la citarea melodiei populare, căreia i se adaugă un acompaniament (Dumitru Kiriac), pînă la sublimarea acestor intonaţii în inflexiuni specifice, atît de apropiate deopotrivă spiritului muzicii româneşti şi versului (Mihail Jora).

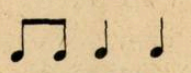
Dacă în cîntecul popular textul şi muzica se încheagă paralel, modificîndu-se prin contribuţii colective şi anonime pînă capătă expresia concentrată a esenţei sentimentului, procesul de creaţie a liedului diferă. Punctul de plecare este un text poetic dat, care determină atît atmosfera generală, cît şi, adesea, elementele de microstructură. Tematica versurilor este variată; dacă la începuturile genului compozitorii alegeau cu precădere textele lirice şi pastelurile — mai rar cele dramatice — astăzi liedul are ca temă atît sentimentele gingaşe ale contemplaţiei calme a naturii, cît şi profunzimea meditaţiei filozofice sau încordarea dramatică a marilor conflicte sociale. Muzica poate fi, în consecinţă, simpla expresie melodică a unor astfel de sentimente sau, în cazul lucrărilor excepţional realizate, poate contribui la dezvăluirea celor mai intime nuanţe ale gîndirii poetice, prin acele sublinieri inefabile pe care le aduce accentul melodic, precipitarea sau suspensia ritmică, comentariul de acompaniament, armonia.

Structura poeziei determină, în majoritatea cazurilor, forma muzicală: strofa generează secţiunea de bază, versul — fraza muzicală, metrul poetic — metrul muzical. O distribuire constantă a accentelor, cantitatea egală a silabelor în toate versurile poeziei, muzicalitatea versului — care se exprimă în acea euforie sonoră perceptibilă încă de la declamare — conţin sugestii muzicale creatoare. Exemplu: multe lieduri pe versuri de mari poeţi — Eminescu, Arghezi. În astfel de cazuri, poezia „te duce" singură către muzică. Şi totuşi, contribuţia creatoare a compozitorului este şi în aceste împrejurări determinantă. Dovadă liedurile pe acelaşi text ale unor compozitori diferiţi, care, deşi se înscriu, firesc, în aceeaşi sferă expresivă, sînt atît de deosebite în amănunte: pentru „Fabulă" de G. Topîrceanu, muzica lui Anatol Vieru şi cea a lui Gheorghe Costinescu au comună sprinteneala şăgalnică, dar diferă prin elementele constitutive, prin rezolvarea momentelor cheie ale poeziei (poanta finală, de pildă, „cîţi ca voi"). Analizele comparative dezvăluie de regulă determinarea muzicii de către text, întrucît cel din urmă obligă la selecţia, din multitudinea soluţiilor, a acelora ce sînt mai apropiate *spiritului* versurilor.

Ce anume îndeamnă pe un compozitor să aleagă un text sau altul?

În primul rînd, virtuțile expresive legate nu numai de *idee*, ci și de *cuvînt*, de acel cuvînt care cheamă parcă muzica spre sine, îi cere completarea și se oferă, complementar, expresiei muzicale. (Nu înțeleg aici „cuvîntul" sub specie morfologică, ci ca entitate poetică — eventual chiar ca o construcție ce cuprinde mai multe cuvinte.) El este capabil să sugereze o soluție muzicală — melodică, ritmică, armonică, a facturii etc. Cîteva exemple ce nu vin din parcurgerea întregii literaturi de lied de la noi și care reprezintă mai mult o semnalare decît o analiză.

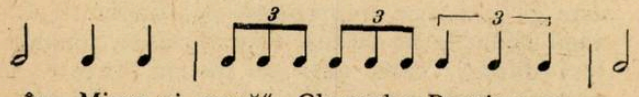
„Grevă" de Paul Constantinescu, pe versuri de Cicerone Theodorescu poartă indicația „pesante" (apăsător), ritmul este incisiv, armonia aspră, replicile dintre voce și acompaniament sînt și ele creatoare de tensiune. Primele patru măsuri pot fi comentate ca expresia unei voințe dîrze, ce se lovește de un zid inuman ce va fi pînă la urmă înfrînt.

„Cîntecul de leagăn" de Diamandi Gheciu, pe versuri de St. O. Iosif, prin melodica așezată, ritmica legănată, evident populară  prin ingenuitatea și cursivitatea discursului, devine exprimarea muzicală a sentimentelor tandre și simple ale femeii ce-și adoarme copilul.

Tensiunea interioară a unei melopei alcătuită din sunete puține, îndelung și egal repetate, statice, pe un acompaniament extrem de economic reușește să accentueze sentimentul de însingurare dramatică din toamnele dezolante din orășelul bacovian, îngropat în uitarea provincială („Toamna" de Doru Popovici).

Cîteodată, o împerechere obișnuită de cuvinte obișnuite capătă, îngemănate cu muzica, ca și într-un context poetic mai larg, rezonanțe profunde. „Pentru ce-am plecat", primul vers din „Dor" de Nicolae Labiș, este, în tratarea muzicală a lui Cornel Țăranu, o întrebare chinuitoare, ce cuprinde avînturi, incertitudini, renunțări.

Pascal Bentoiu, în „Despre război", pe versuri de Nina Cassian, găsește acel ritm impus de însăși ideea de bază a poeziei, ritm ce se prăvale și se așează cu o implacabilitate de declamație antică :



În „Miere și ceară", Gheorghe Dumitrescu se inspiră din factura populară a versului arghezian, care l-a condus la o muzică adecvată, de o invenție ce se învecinează cu autenticitatea folclorică.

În „Cîntecul cavalerului", Tudor Ciortea evocă atmosfera folclorului iberic din poezia lui Federigo Garcia Lorca, prin mijloace simple dar sugestive ale ritmului sincopat din acompaniament, prin modalismul specific cîntecelor andaluze. Întregul freamăt, nuanța elegiacă cu accente tragice a versurilor își găsesc astfel întruchiparea muzicală.

Creația de cîntece a maestrului Mihail Jora îndeamnă la amănunțite și adînci reflecții. Încă de la primul contact cu liedul jorean, te cucerește acel *adevăr* al expresiei, ce-i este propriu, acea legătură indestructibilă între cîntec și vers. Gîndirea muzicală a lui Jora este poetică, după cum poezia eminesciană, de pildă, este muzicală. Este poetică fără a abandona muzica, este poetică prin respirația lirică. Jora nu scrie pe versuri date, ci le interpretează muzical, extrăgîndu-le substanța poetică inefabilă și găsindu-le echivalentul muzical, la fel de inefabil. Analiza oricărui cîntec de Mihail Jora — pe versuri de Arghezi, Goga, Bacovia sau Mariana Dumitrescu — relevă acele trăsături ale stilului său ce țin de melodie, armonie, ordonarea elementelor, factura pianistică, etc. Toate au o justificare pe planul expresiei muzicale izvorîtă din adînca înțelegere și, cum spuneam, interpretare a textului poetic.

S-ar părea, din cele de pînă acum, că problema raportului dintre poezie și muzică în creația de lied nu comportă o discuție specială, întrucît din poetica ce-i stă la îndemînă compozitorul își alege acele versuri care îi convin, care îi stimulează fantezia.

Există, însă, și o modificare a raportului : atunci cînd cei doi creatori colaborează, poetul urmînd sugestiile compozitorului, dictate de logica desfășurării muzicale, cînd cele două forțe sînt unite de aceleași intenții. În revista „Muzica" s-au publicat, sub semnăturile unor compozitori cu experiență în genul liedului — Pascal Bentoiu, Miriam Marbé, Felicia Donceanu și alții — unele studii și analize ale modalităților de întruchipare muzicală a ideii poetice. Nu cunoaștem însă materiale care să vină cu punctul de vedere al poetului („Sugestia muzicii și literatura" de V. Nicolescu, recent apărut în *Secolul 20*, nu-și propune un astfel de scop).

Hotarul dintre muzică și poezie — dacă există așa ceva — este locul ce poate revela idei bogate pentru creatorii din ambele domenii, fiecare avînd de învățat în această epocă ce se conturează prin întrepătrunderi și sinteze ale gîndirii specifice artelor și științelor.

Cîntecul de mase este menit a vehicula idei actuale, a naște și a întreține în auditor sentimente ca dragostea de patrie și popor, mîndria pentru realizări, buna dispoziție și avîntul în muncă ș.a.m.d

El răspunde, deci, unei necesități sociale. Ca și în cazul celorlalte genuri, cele două mijloace de exprimare a ideii — cuvîntul și muzica — trebuie să se conjuge pentru atingerea scopului. Și aici, conținutul versurilor determină caracterul muzicii — eroic, festiv, antrenant.

Există, însă, și unele diferențe ce provin din specificul genului. Cîntarea corală, colectivă, se deosebește de cea solistică, așa cum pictura monumentală de desenul în peniță. Melodia este construită din linii mari, cu contururi mai ferme, realizarea structurii armonice revine celor patru voci și nu unui instrument atît de maleabil ca pianul. Necesitățile de sincronizare, ca

și imperativul audibilității textului impun și ele o factură deosebită. Din acest punct de vedere, mi se pare că punctul de plecare în realizarea muzicală este mai mult ideea generală a versului, decît valoarea expresivă a cuvîntului.

Maestrul Ioan Chirescu tratează în „Cîntecul partizanilor păcii" primul vers („Au pornit ale lumii popoare") ca o idee unitară, căreia îi găsește un echivalent muzical în cele două cvinte ascendente succesive, trecînd prin tonică, dominantă și contradominantă și cadențînd, prin tonică, pe dominantă. Un alt exemplu de folosire a sugestiilor textului este începutul refrenului din „Steagul partidului" de Matei Socor, în care mersul treptat ascendent, cu ritmul punctat, sugerează aproape vizual imaginea: Trec, rînduri, rînduri, muncitorii.

Forma consacrată a cîntecului de mase presupune două secțiuni — cupletul și refrenul — între care se creează, de regulă, un contrast de caracter, tonal ș.a.m.d.

Iată, însă, că Walter Klepper în „Grivița" (Text de Else Kornis, în românește de Letiția Papu) utilizează forma de lied monopartit. Lucrarea debutează printr-un unison ce conferă vigoare discursului muzical (procedeul a fost consacrat de Ioan D. Chirescu). Linia melodică are însușirile unui cîntec vechi revoluționar: ritmul punctat de timpul doi, tonalitatea minoră. Melodia se reia cu intrări în canon, ritmica devine mai curgătoare, punctul culminant se situează spre final, cînd se impune caracterul major.

Specificul genului obligă adesea la colaborarea compozitorului cu poetul, astfel încît procesul de creație se poate împleti (sînt și „cupluri" cunoscute ca atare: I. Chirescu — I. Serebreanu, T. Bratu — P. Ghelmez ș.a.m.d.)

Problema principală la ora actuală este, credem, aceea a tematicii cîntecului de mase, a evoluției sale în întîmpinarea cerințelor estetice ale celor mai felurite categorii de tineri și vîrstnici — elevi, studenți, cooperatori agricoli, minieri, siderurgiști, constructori etc. etc.

Avîntul mișcării corale de amatori impune la rîndu-i apariția unor lucrări care să satisfacă cerințele miilor de formații de pe întregul teritoriu. Procesul de înnoire a genului este încă destul de lent și noile creații nu vin întotdeauna în întîmpinarea necesităților. Există un conformism al cîntecului de mase, un caracter ocazional al său, de care sînt vinovați atît compozitorii, cît și poeții. De cea mai mare importanță în renașterea cîntecului de mase (nu este vorba numai de creație, ci și de *circulația ei în mase)* este contactul nemijlocit cu viața și preocupările celor mai diferite categorii de oameni ai muncii, surprinderea în versuri și muzică a aspectelor înnoitoare din realitatea noastră, astfel încît creația să devină o hrană spirituală necesară poporului.

Dacă unii compozitori cedează ușor tentației de a urma vechi tipare, nu e mai puțin adevărat că și autorii versurilor recurg, dintr-o inerție a gîndirii, la poncife și șabloane, astfel încît este destul de ușor pentru un versificator de minimă experiență să „creeze" astfel de texte.

Lipsa de exigență a compozitorului față de un asemenea text se manifestă în primul rînd prin preluarea lui: chiar atunci însă cînd există unele calități înăbușite de locurile comune, compozitorul nu cere poetului o „pieptănătură" serioasă a versurilor. Vina o poartă și sistemul de difuzare care, prin comisii de avizare cu criterii și exigențe diferite — și nu totdeauna cele mai înalte —, determină pe autori să se înscrie pe linia minimei rezistențe. Apar, în culegeri de cîntece editate de Casa centrală a creației populare, în reviste ce se adresează îndeosebi mediului sătesc, astfel de producții ce compromit genul.

Atunci cînd se instituie un concurs de cîntece pe o tematică dată, comisia Uniunii se vede în situația de a parcurge lucrări lipsite de valoare, sau cu calități cam puțintele, ce nu pot face față exigențelor actuale.

S-a împămîntenit ideea că muzica de mase și corală este asemenea unui articol de ziar, cu o funcție precisă, cu o „sarcină" de actualitate, pe care trebuie să o acopere; etapa economică sau socială fiind depășită, atunci nici cîntecul de mase nu-și mai află utilitatea. Astfel, nu se mai difuzează unele lucrări cu o ținută muzicală înaltă pentru că textele nu mai corespund. Din acest motiv, compozitorul poate crede că, în mod fatal, el nu este dator să-și pună tot sufletul, toată știința, într-o lucrare efemeră; la rîndu-i, textierul gîndește la fel.

Cei ce difuzează muzica de mase sînt datori să o considere — bine înțeles atunci cînd este — *artă* în adevăratul înțeles al cuvîntului. Cîntecul *bun* de mase este un document viu, însuflețit, al etapelor prin care poporul nostru a trecut de la începuturile revoluției noastre pînă în prezent.

Ascultarea unui cîntec bun de brigadă din perioada primului deceniu al revoluției populare, a unui cîntec de înfrățire sau de pace arată că el nu a fost numai un element agitator ci și o lucrare de artă, viabilă. Dar să nu dăm vina, așa cum totdeauna o facem cu multă ușurință și ușurare, pe difuzare. Viabilitatea creației este condiționată de calitatea artistică, intrinsecă, a textului și muzicii.

Un recent cenaclu al Secției de cîntece de mase a demonstrat că există lucrări care răspund și exigențelor și cerințelor actuale; ele sînt variate ca factură și modalitate de tratare a muzicii și textului, sugerează soluții noi, drumuri noi.

Rămîne doar ca ele să fie urmate, pentru ca acest gen, atît de popular și cu o atît de valoroasă tradiție în cultura românească, să fie, mai departe, unul dintre sectoarele înfloritoare ale artei noastre socialiste.

Muzica în satul de azi

de IOSIF HERȚEA

Dacă înainte vreme noțiunea de viață culturală a satului se confunda aproape în întregime cu aceea de *folclor*, faptul se datora în primul rînd asprelor relații de exploatare și înapoierii istorice (cu întregul lor cortegiu de consecințe) sub zodia cărora viața țărănimii noastre își purta apele cînd mai domol, cînd vijelios.

Prin intensificarea schimbului de mărfuri cu orașul și a circulației forțelor de muncă, ultimele decenii de orînduire capitalistă și-au lăsat totuși amprenta asupra multor aspecte de cultură materială și spirituală țărănească (de la îmbrăcăminte pînă la lexic și genurile muzicii populare), reprezentînd fie progresul firesc al modului de producție, fie gustul artistic al burgheziei sătești în dezvoltare.

Dar între aceste influențe eterogene, în cea mai mare parte neasimilate, și modificările structurale survenite în perioada relativ scurtă a celor douăzeci de ani de orînduire socialistă recent împliniți, deosebirile sînt fundamentale atît sub raport cantitativ cît și sub cel calitativ.

Șirul acestor transformări începe cu însăși natura socială a țărănimii : astăzi o clasă omogenă a cărei existență se întemeiază pe proprietatea obștească asupra mijloacelor de producție și pe relații de colaborare și ajutor reciproc între oameni. Modul de producție și condițiile de viață au cunoscut la rîndul lor o înoire considerabilă. Ca indiciu primordial de progres e suficient spre pildă, să comparăm numărul celor 500 de sate electrificate, cîte existau în 1944, cu cele 6000 din zilele noastre (reprezentînd deopotrivă : creșterea consumului casnic de energie electrică și extinderea pe scară largă a muncii mecanizate). La care adăugăm : folosirea unor materiale de calitate superioară în construcția de case, adoptarea unor modele arhitecturale de tip urban (cu mobilier și amenajare interioară corespunzătoare) sistematizări ale drumurilor și ulițelor, baze sportive, parcuri pentru copii etc.

S-a lărgit considerabil sfera de preocupări a populației sătești. Un aspect semnificativ este modificarea compoziției sale profesionale. Astfel, față de unanima profesiune de „agricultor" vag secondată de aceea a micilor meseriași și a intelectualilor (adeseori cîte unul pentru mai multe localități), astăzi putem întîlni aproape în fiecare a cincea familie cîte un tractorist, lăcătuș, șofer sau mecanic, iar numărul intelectualilor cu studii medii și superioare atinge în comunele multilateral dezvoltate cifra de 100 [1]).

De altfel însăși munca țăranului obișnuit a devenit o adevărată profesiune datorită nivelului tehnic din ce în ce mai ridicat al producției agricole și diviziunii complexe a muncii. Brigăzile permanente, specializate pe ramuri, mecanizarea și chimizarea anumitor lucrări, lupta pentru îmbunătățirea raselor de animale și a soiurilor de plante, valorificarea maximă a resurselor oferite de teren, climă etc., precum și participarea activă la conducerea producției au sporit considerabil caracterul creator al muncii acestuia, solicitînd tot mai intens potențele lui intelectuale, făcînd necesară instruirea teoretică pînă și în cele mai modeste ocupații [2]). Este grăitor în acest sens avîntul învățămîntului agrozootehnic de masă (care numără astăzi aproape un milion de cursanți), introducerea agriculturii ca disciplină obligatorie în clasele V—VIII ca și creșterea de 18 ori (față de 1956) a numărului de absolvenți ai școlilor profesionale de agricultură și silvicultură.

Dar pentru a ne putea reprezenta mai bine profilul spiritual nou al țărănimii este utilă mai cu seamă cunoașterea principalelor articulații ale sistemului culturii socialiste de masă.

Prezente în fiecare comună și aproape în fiecare sat, Căminul cultural și biblioteca sătească constituie capetele axei în jurul căreia gravitează întreg ansamblul mișcării cultural-educative a satului contemporan. Pe lîngă sarcina de sprijinire a producției (prin instruire profesională și promovare a metodelor înaintate), cele două instituții desfășoară o activitate culturală complexă și amănunțit organizată.

Programul zilnic al *Căminului cultural* înserează pe parcursul unui an de activitate : conferințe, sim-

pozioane, seri de calcul, seri de experienţe ştiinţifice, şezători folclorice şi literare [3]), cercuri de cultură generală, vizionări de filme etc. Acestor manifestări cu caracter permanent li se alătură apoi cele periodice sau extra-ordinare cum sînt : brigăzile şi consultaţiile ştiinţifice [4]) (pe care le formează specialişti din domenii diferite veniţi să răspundă întrebărilor formulate în prealabil de către cooperatişti), întîlnirile cu scriitori şi artişti consacraţi, spectacole ale unor formaţii profesioniste în turneu, expoziţiile volante ale instituţiilor muzeale, excursii în centrele culturale sau industriale, „zile ale experienţei înaintate" (constînd în vizite reciproce a două sau mai multe cooperative agricole, urmate de programe cultural-artistice), dumineci cultural-sportive, precum şi marile sărbători agricole legate de încheierea diferitelor etape ale muncii cîmpului, caracteristică acestora din urmă fiind participarea masivă a oamenilor din mai multe localităţi învecinate.

Numărul volumelor cuprinse în rafturile *bibliotecilor săteşti* ca şi acela al cititorilor creşte în permanenţă, vizînd cele mai diverse domenii ale ştiinţei şi culturii.

Preferinţele, diferenţiate pe vîrste şi profesiuni, se îndreaptă în primul rînd spre cartea de ştiinţă popularizată şi agricultură trecînd apoi la romanul de aventuri, literatura populară tipărită, povestire şi nuvelă, romanul ştiinţifico-fantastic şi de călătorii etc. Lărgirea orizontului cultural se realizează astfel şi pe calea temeinică a cuvîntului tipărit. Menţionăm de asemenea importantul rol educativ al presei politice şi culturale ca şi al materialului propagandistic vizual (afişe ştiinţifice, planşe, diafilme etc.) al căror tiraj în mediul rural este în continuă creştere.

Printre cele mai însemnate instituţii cultural-educative se numără apoi : radioul, televiziunea şi filmul. Volumul mare şi diversitatea de bunuri culturale şi artistice, pe care repertoriul acestora o comportă, înrîureşte puternic mentalitatea oamenilor, gustul şi idealul lor estetic.

Radioul sau difuzorul staţiei de radioficare poate fi întîlnit aproape în fiecare casă ; adesea el însoţeşte chiar şi pe păstorii izolaţi în cele mai îndepărtate păşuni montane.

Prin faptul că solicită cei mai puternici stimuli ai atenţiei, prin puterea lui de fascinaţie ca şi prin intensitatea emoţiei ce o provoacă spectatorului, *filmul* este limbajul artistic cu cel mai înalt coeficient de accesibilitate şi, implicit, cu cea mai largă sferă de influenţă. Valenţa lui educativă se măsoară însă şi prin complexul de mijloace de expresie conjugate, împrumutate sau proprii, care îl definesc ca artă. Muzica, sub toate aspectele ei este în acest sens unul din mijloacele cele mai frecvent solicitate, chiar secundară fiind.

Pentru a putea mai lesne intui măsura în care a crescut sfera de influenţă a filmului în mediul rural vom arăta că faţă de anul 1948 cînd nu exista încă nici un cinematograf sătesc, astăzi funcţionează la ţară aproape 6000 de unităţi cinematografice (dintre care 50 cu ecran lat) şi peste 100 de caravane cinematografice. Acestea prezintă anual, *în premieră*, cca. : 120 filme artistice de lung metraj, 153 filme documentare, 50 filme de desen animat şi păpuşi, 93 jurnale de actualitate, agricole, sportive etc. [5]). Este semnalată deja şi existenţa unor cinecluburi săteşti (care posedă aparate de filmat cu peliculă reversibilă şi participă la „festivalele filmului la sate" cu realizări proprii).

Înrudită atît cu cinematografia, prin caracterul fascinant al imaginii proiectate pe ecran, cît şi cu radioul, prin natura programelor sale, *televiziunea* se situează totuşi pe o poziţie proprie, oarecum intermediară celorlalte două. Deşi, deocamdată, cu un număr mult mai restrîns de aparate de recepţie în folosinţă şi cu spaţiu pentru emisiuni mai limitat decît radioul, ea tinde să concureze cinematografia în sensul interesului cu care un public aproape la fel de numeros [6]), urmăreşte programul în *întregime*.

Amploarea pe care a luat-o în ţara noastră *mişcarea artistică de amatori* se explică prin adecvarea la condiţiile sociale şi culturale autohtone, prin existenţa premizelor ei în tradiţia artistică populară cît şi prin sprijinul multilateral acordat de conducerea Statului.

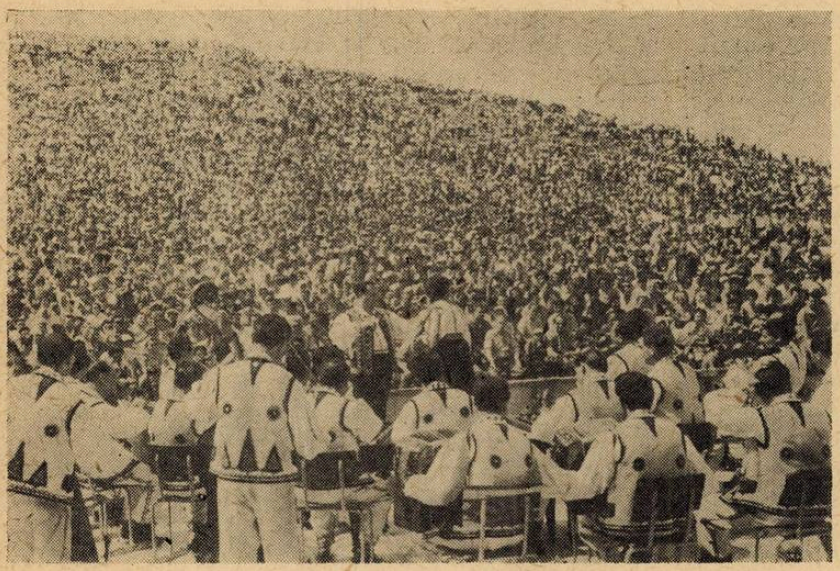
Aceeaşi funcţie de promovare a talentelor şi valorificare a tezaurului artistic tradiţional, de educarea estetică a colectivităţii apropie mişcarea artistică actuală de fenomenul folcloric. Ele se deosebesc însă prin caracterul spontan, oarecum limitat local şi sporadic, al unuia, faţă de caracterul organizat, generalizat şi permanent al celeilalte.

Supravegheată şi îndrumată de cadre specializate în această muncă, cu aportul unor personalităţi artistice de valoare, mişcarea artistică de amatori se alcătuieşte ca un veritabil sistem, din care fac parte instituţii precum : Casele creaţiei populare (raionale şi centrală), Casele de cultură raionale, Studioul artistului amator, teatrele populare de amatori (cu stagiune şi repertoriu dezvoltat), şcolile populare de artă (cu secţii externe de îndrumare a instructorilor amatori), şi publicaţii ca : lucrări metodice de specialitate (regie, scenografie, teorie şi solfegii etc.), antologii de texte şi muzică, publicaţia lunară „Îndrumătorul cultural" ş.a.

Cercetarea felului în care au evoluat ultimele concursuri duce la constatări semnificative şi în ceea ce priveşte consecinţele de ordin educativ-estetic ale mişcării de amatori.

Se observă în primul rînd tendinţa de a atinge nivelul manifestărilor artistice profesioniste, atît prin amploarea şi complexitatea spectacolelor cît şi prin adoptarea tot mai frecventă a unor mijloace de expresie specifice scenei. Faptul se datoreşte pe de o parte intensei solicitări a fanteziei creatoare în rezolvarea mereu superioară şi originală a problemelor obişnuite pentru oricare formaţie artistică, iar pe de altă parte schimbului de experienţă cîştigat în contactul cu celelalte formaţii de-alungul etapelor şi fazelor de concursuri, ca şi colaborării tot mai intense cu profesioniştii în alcătuirea unor spectacole de tipul „poemelor pastorale", „tablourile muzical-coregrafice" etc.

Sînt caracteristice în această privinţă, pe plan muzical : permanentizarea acompaniamentului de taraf în execuţia solistică, manifestările de virtuozitate instrumentală (efecte agogice şi de timbru, execuţie simultană sau alternativă la mai multe instrumente), adoptarea unor elemente de polifonie, alcă-



Concert de muzică populară

tuirea unor formaţii tipice (duet, terţet, grup vocal, formaţii de instrumente muzicale populare — în cele mai diverse combinaţii, formaţii vocal-instrumentale ample [7]) — adevărate ansambluri folclorice).

Chiar dacă majoritatea acestor aspecte au corespondenţe în tradiţia folclorică, nouă este frecvenţa şi generalizarea lor.

Ne-am apropiat astfel de o altă constatare deosebit de semnificativă pentru raportul dintre creaţia folclorică şi principalii ei reprezentanţi. Este evident faptul că artistul amator [8]) în comparaţie cu obişnuitul purtător de folclor dobîndeşte o conştiinţă artistică de nuanţă proprie.

Mai întîi pentru că promovarea lui se face în *spectacole organizate* ce se desfăşoară în faţa unui *public* mult mai numeros şi mai „străin" decît cel de la strămoşeasca şezătoare sau horă duminicală. Acest public reprezintă astăzi fie *întregul* sat, fie mai multe comune, raionul etc. Intervin apoi condiţiile speciale, de emulaţie, caracteristice sistemului ierarhic al concursurilor. Se naşte în acest mod o mentalitate specifică în cadrul căreia comparaţia realizărilor artistice proprii cu ale altora devine o constantă. Artistul amator este interesat în permanenţă să-şi îmbogăţească vocabularul mijloacelor de expresie, pentru a putea cuceri cele mai favorabile aprecieri. De aceea el observă atent, caută şi îşi însuşeşte ceea ce i se pare mai valoros în toate manifestările artistice pe care le urmăreşte, fapt sezisabil atît pe plan individual cît şi pe plan colectiv [9]).

Aşa se explică şi înrîuririle unor maniere profesioniste de interpretare şi prelucrare a muzicii populare, întîlnite adeseori în rîndurile artiştilor amatori. Aci intervine însă, ca un element cu aspecte contradictorii [10]), prestigiul neclintit de care se bucură în rîndul maselor mijloacele moderne de difuzare.

Se impune, prin urmare, din partea forurilor răspunzătoare de progresul real pe care trebuie să-l urmeze acest avînt al mişcării artistice de amatori, o exigenţă sporită.

Cunoscînd acum, în linii generale, climatul spiritual nou al satului contemporan, să vedem care sînt aspectele sub care muzica pătrunde şi vieţuieşte aci.

Se poate afirma cu destulă certitudine că săteanul zilelor noastre are posibilitatea de a întîlni în mediul său cultural toate modalităţile de exprimare muzicală, de la cîntarea solitară pînă la compoziţia electronică. Dar, ponderea acestora, gradul de interes manifestat faţă de ele, precum şi înrîurirea lor asupra mentalităţii artistice a oamenilor se diferenţiază conform unei ierarhii vizibile.

Creaţia folclorică tradiţională (I) şi în primul rînd cea locală, incluzînd muzica datinilor, obiceiurilor şi repertoriul obişnuit de cîntece şi jocuri, constituie încă în majoritatea cazurilor cel mai reprezentativ mijloc de comunicare artistică, nu numai prin profunda ei aderenţă la structura sufletească a colectivităţii respective ca şi a fiecărui individ în parte dar şi prin autenticitatea valorii ei estetice.

Pe locul următor (II) se situează : muzica populară (cîntece şi jocuri) din celelalte zone şi regiuni ale ţării, mai mult sau mai puţin îndepărtate. Aceasta este vehiculată astăzi mai mult prin intermediul mişcării artistice de amatori, al radio-televiziunii, discului etc. Ea are tendinţa de a pătrunde din ce în ce mai puternic în repertoriul local subminînd uneori supremaţia primei categorii. Stabilitatea acestor cîntece în repertoriul local este însă foarte redusă — fenomen caracteristic etapelor recente de evoluţie a folclorului neocazional. Ele apar şi dispar cu aceeaşi repeziciune [11]). Una din cauze este adesea neasimilarea lor stilistică, mai ales pentru zonele care păstrează încă o puternică tentă dialectală.

Se succed apoi : romanţa (III), muzica uşoară şi de dans, prelucrările de folclor şi muzica de operetă (IV) (cu preferinţă pentru muzica românească) ; muzica populară a altor naţionalităţi (V), şi ca ultimă categorie globală (VI) : muzica de operă, simfonică şi de cameră.

Dacă faţă de categoriile III şi IV se adoptă o atitudine activă, fiind adeseori însuşite în repertoriul personal [12]) (dar nu în fondul principal al acestuia

Scena — **loc nou de manifestare folclorică.**

ci în cel secundar, distractiv), față de ultima categorie auditorul se află de obicei dezorientat sau indiferent. Căci în vreme ce între romanță, muzică ușoară și de dans, muzică de operetă, pe de o parte, și folclor pe de alta, există anumite înrudiri de natură principială ca : primordialitatea melodiei, importanța cuvîntului și a gestului etc., pe temeiul cărora se pot îngădui reciproc, la muzica de tip simfonic complexitatea limbajului și înalta generalizare a trăirilor estompează și copleșește orice afinitate.

Apropierea maselor cooperatiste de înțelegerea sensibilă a conținutului muzicii simfonice necesită un efort educativ susținut, și întîi de toate elaborarea unui sistem de inițiere muzicală *adecvat*, care să aibă în vedere natura diferită a creației populare, legile ei proprii de existență și evoluție.

O asemenea acțiune poate fi încununată de succes dacă izbutește să orienteze în sensul dorit modificările firești ale gustului artistic colectiv (oglindă a existenței sociale, a caracterului și nivelului forțelor de producție) folosind cu eficiență maximă condițiile favorabile analizate mai înainte.

Să nu uităm frecvența cu care muzica (de toate tipurile) însoțește pelicula cinematografică, ecranul televizorului și emisiunile radiofonice de interes general. Chiar dacă nu este sezisată decît ca ambianță sonoră decorativă, ea are darul de a obișnui urechea ascultătorului cu o mare varietate de contururi melodice, combinații timbrale, țesături polifonice, armonii și tensiuni etc. Să adăugăm apoi însemnătatea educației muzicale în școală și tentativele — deocamdată modeste și sporadice, — de a aborda direct această problemă [13]).

Cel mai însemnat exponent al gîndirii muzicale în mediul rural rămîne, prin urmare creația folclorică. Aceasta ni se relevă însă sub întreitul aspect al tradiției vii (în perpetuă circulație), al tradiției statice (păstrată mai mult în memoria generațiilor vîrstnice și cu întrebuințare limitată) și al creației noi (aflată încă în plin proces de elaborare). Delimitarea nu trebuie înțeleasă însă rigid. Ca ramuri ale aceluiași trunchi, ele se află în strînse relații de interdependență. De multe ori apartenența unor genuri la una sau cealaltă subdiviziune se stabilește cu destulă dificultate din pricina stadiului diferit în care se află, de la o zonă la alta și chiar de la sat la sat, raportul dintre tradiție și creația nouă [14]). După cum, în evoluția genului de cîntec propriu-zis acumulările treptate de elemente noi au dus la un moment dat spre saltul calitativ sezisat prin apariția așa-numitului „stil modern". Mecanismul ivirii acestuia, semnalat în urmă cu trei decenii de Constantin Brăiloiu, prezintă o seamă de analogii cu felul în care se conturează astăzi cîntecul nou (de cele mai multe ori chiar în ocolul celui dintîi) : „stilul acesta, în care uimitorul instinct de adaptare al colectivității țărănești a topit elemente de tot felul într-o sinteză neașteptată" oglindește „o îndoită sforțare de asimilare și de integrare, care încearcă, pe de o parte să cuprindă atributele civilizației moderne în cadrele tradiției iar pe de altă parte să lungească viața tradiției silind-o să îmbrace formele civilizației moderne" [15]).

În ambianța culturală a prezentului, rezistența față de elementele noi se manifestă cu cea mai mare intensitate în genul liric parlando rubato, și cu cea mai mică în melodia instrumentală de joc. Se constată de asemenea o preferință generală pentru melodica anumitor graiuri regionale (cîntecul de joc oltenesc, cîntecul muntenesc, cîntecul liric bănățean și cel de joc făgărășean [16]) etc.) precum și tendința de unificare a graiurilor respective.

Elaborarea propriu-zisă a cîntecului nou cunoaște mai multe faze și modalități care au fost studiate de specialiști în condițiile dificile ale procesului în plină desfășurare [17]).

Noile împrejurări economice și spirituale fac ca universul tematic al creației populare noi să se îmbogățească în detalii, potrivit raporturilor tot mai complexe ale omului cu realitatea, oferind posibilitatea individualizării imaginilor artistice și sporirea semnificațiilor lor majore. Moștenirea folclorică tradițională constituie, prin urmare, principalul izvor al mijloacelor de expresie artistică populară.

Ea este de asemenea un tezaur de incontestabile valori culturale şi un preţios mijloc de educaţie.

De aceea grija pentru păstrarea şi valorificarea acestei moşteniri trebuie să rămînă o sarcină socială de prim rang.

Se discută însă adesea despre caracterul mai mult sau mai puţin evanescent al culturii populare şi despre posibilitatea permanentizării ei.

Dispariţia treptată a valorilor tradiţionale ne apare ca rezultat al confruntării unei serii întregi de factori pozitivi şi negativi ce caracterizează anumite împrejurări istorice.

Părăsirea aproape totală a unor genuri se datoreşte în cea mai mare parte neconcordanţei acestora, la un moment dat, cu realităţile sociale [18]). Dar o contribuţie hotărîtoare se pare că au avut-o şi o seamă de alţi factori obiectivi sau subiectivi cu caracter involutiv, precum sînt : războiul, lipsa de tineret, sărăcia excesivă, vremuri de bejenie, interdicţii oficiale, lipsa întîmplătoare a unor personalităţi artistice capabile să preia şi să transmită la acelaşi nivel artistic bunurile tradiţionale cristalizate în forme complexe greu de însuşit stilistic (cum este de pildă recitativul epic al baladei sau doina maramureşeană), limitele firesti ale memoriei precum şi fluctuaţia preferinţelor personale sau colective ş. a.

Dar năruirea bazei materiale pentru majoritatea factorilor negativi pomeniţi în urmă şi existenţa condiţiilor noi, favorabile unui avînt cultural continuu, au mărit considerabil şansele dăinuirii şi valorificării moştenirii artistice tradiţionale. Deosebita preţuire, respectul şi grija care i se acordă astăzi creaţiei populare pe planul general al culturii socialiste fiind una dintre cele mai importante condiţii.

Este îndeobşte cunoscut modul spontan de preluare critică a valorilor tradiţionale (prin renunţarea la vechile funcţii, momente şi obiecte magice — rituale, sau prin transformarea acestora în simple elemente decorative, simbolice ori distractive, cum este cazul unor obiceiuri ca : nunta, jocul căluşului, drăgaica, cununa de grîu, sîmbra oilor, nedeile etc.) precum şi transmiterea de la o generaţie la alta a repertoriului de datini şi obiceiuri (calendaristice, ceremoniale, rituale) impregnate de adînci semnificaţii general-umane. Există însă şi o modalitate nouă de preluare şi valorificare a tradiţiei, caracteristică actualelor condiţii şi anume procedeul, inaugurat şi generalizat de mişcarea artistică de amatori, de a „culege" cîntece şi jocuri „bătrîneşti" din propriul sat sau din zonă (de către interpreţii înşişi sau activiştii Căminului cultural) în scopul îmbogăţirii repertoriului. Un caz semnificativ este acela al comunei Teşiţa (rn. Cîmpina) care în 1956 a avut următoarea iniţiativă : rezervarea rîndului întîi de bănci şi intrare gratuită celor ce vin îmbrăcaţi în portul local ; apoi organizarea unei şezători pe tema „Să ne păstrăm tradiţiile folclorice" în care bătrînii satului au prezentat o paradă a vechiului port şi un concert de melodii „din cele uitate". În foarte scurt timp acţiunea a stîrnit un puternic ecou atît în rîndurile tineretului din sat cît şi în comunele învecinate, transformîndu-se cu un an mai tîrziu într-un veritabil „festival folcloric regional" [19]). Iniţiative asemănătoare au fost semnalate şi în regiunile Dobrogea, Bacău, Oltenia, Crişana şi Maramureş.

Iată deci cum caracterul organizat şi conştient al preluării tradiţiei de către creatorii ei se adaugă vechilor legi de perpetuare spontană. Împrejurarea reflectă de asemenea şi *noua atitudine pe care poporul* însuşi începe să o adopte faţă de folclor. Spre deosebire de epocile cînd individul era implicat profund în inima fenomenului folcloric (neavînd deci putinţa aprecierii lui din afară) astăzi el este capabil să privească tradiţia ca pe o moştenire culturală, despre a cărei valoare artistică este conştient, o cultivă şi o promovează nu numai în virtutea legilor ei de vieţuire spontană dar şi ca pe o valoare de tip clasic, relativ-stabilizată.

Studierea procesului de transformare a vieţii materiale şi spirituale a satului contemporan ridică astfel o multitudine de probleme interesante pentru a căror elucidare definitivă sînt desigur necesare încă ample cercetări întemeiate pe observaţia directă şi îndelungată a fenomenului.

[1]) În cursul acestui an, calculînd pe întreaga agricultură, numărul cadrelor cu studii superioare va atinge cifra de 30.000, al cadrelor de studii medii cifra de 40.000, iar acela al mecanizatorilor 60.000.

[2]) cf. D. Stoianovici „Nivelul cultural tehnic şi dezvoltarea personalităţii oamenilor muncii din agricultură". (Revista de filozofie nr. 4, 1964).

[3]) Acestea întrunesc adeseori în acelaşi spectacol : conferinţă, recitări şi lectură artistică, program de brigadă artistică, o piesă de teatru într-un act, dansuri, soliști vocali şi instrumentişti, coruri.

[4]) Numai în iarna anului 1963—1964 s-au deplasat în mediul rural peste 80.000 de oameni de ştiinţă şi cultură de la oraşe.

[5]) cf. Îndrumătorul cultural 1964 nr. 2 şi 3.

[6]) Chiar atunci cînd satul dispune de un singur televizor, acesta se află de regulă în localul Căminului cultural.

[7]) Orchestre populare ce numără pînă la 40 de persoane (ca aceea a Căminului cultural din Fierbinţi rn. Urziceni), ansambluri coral-instrumentale de 180 de persoane (ca cel din Domneşti—Argeş) ş.a.

[8]) Ne referim exclusiv la cel din mediul sătesc.

[9]) Un aspect concret al acestei tendinţe sînt aşa-numitele „duminici ale căminelor culturale" : metodă avansată de îndrumare constînd în spectacolele cîte unui cămin cultural, în prezenţa obligatorie a tuturor artiştilor amatori din raion, urmate de comentarii şi discuţii susţinute de participanţi şi supraveghiate de specialişti.

[10]) Căci nu arare ori sînt popularizate în acest domeniu, maniere insuficient controlate, care găsesc totuşi aderenţi entuziaşti chiar şi în rîndurile celor talentaţi.

[11]) (cîntece noi apar) mai la fiecare nuntă şi joc (...) dar „cum iese unul nou se uită ăla vechi" (nou şi vechi în acest sens restrîns n.n.) — dintr-o anchetă pe teren. (A.I.E.F.).

[12]) Potrivit unei diferenţieri a preferinţelor pe vîrste şi categorii sociale.

13) E vorba de încercările de a insera în programul căminelor culturale acţiuni de iniţiere muzicală, de a folosi în acest scop emisiunile speciale de la radio şi televiziune, lecţiile publicate periodic de „Îndrumătorul cultural" etc. De asemenea, turneele unei formaţii reduse a filarmonicii din Braşov, cu concerte simfonice populare, în comunele din regiune (v. Îndrumătorul cultural nr. 4. 1964).

[14]) Ca urmare a neomogenităţii condiţiilor istorice de dezvoltare.

[15]) C. Brăiloiu „Schiţa unei metode de folklor muzical". „Boabe de grîu" 1931, Extras, P. 5.

[16]) De această preferinţă nu sînt străine, probabil, emisiunile radiofonice şi de discuri de la noi care încă de la începuturile activităţii lor au folosit înregistrări din aceste zone.

[17]) Vezi : Gh. Ciobanu „Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare", Revista de folclor, 1956,nr. 1—2 ; P. Carp „Cîteva cîntece de ieri şi de azi din comuna Bătrîni „Rev. de folclor, 1957, nr. 1—2 ; E. Cernea şi V. D. Nicolescu „Pe marginea primei culegeri de cîntece noi din Dobrogea", Rev. de folclor, 1956, nr. 3—4.

[18]) „Pourtant, Les vieux dieux se meurent, avec l'âme puérile de ceux qui les adoraient" (C. Brăiloiu ; Le folklore musical, 1948)

[19]) V. „Îndrumătorul Cultural" 1958, nr. 2 şi nr. 9.

Muzica și dansul

de HILDA JEREA

Una din problemele cele mai delicate și controversate privind genurile artistice complexe a fost și este legătura, raportul, colaborarea dintre două arte înrudite : muzica și dansul.

Dansul este arta mișcărilor plastice al căror ritm se leagă armonios de muzică. Numeroasele forme ale artei coregrafice au determinat apariția a numeroase forme ale muzicii coregrafice.

Din cele mai străvechi timpuri, dansul și muzica au avut tendința de a exprima idei, sentimente, fapte, evenimente. Sacre sau profane, individuale sau colective, ele înfățișau momente din viața înconjurătoare.

La popoarele primitive întîlnim dansuri războinice, animaliere, astrale, de fertilitate, funebre, de primăvară și altele.

Caracterul lor ritual implică o orientare precisă a muzicii ce le însoțește ; pentru a invoca ploaia, dansul și muzica trebuie să imite zgomotul ploii ; pentru a stimula pe om la luptă, dansul și muzica trebuie să sugereze prin gest și sunet violența războiului etc.

Utilizarea complexă a muzicii pentru dans a persistat vreme îndelungată ; scenele de dans acompaniate de harpă, flauți și tamburine stau mărturie pe zidurile templelor egiptene sau pe amforele grecești.

Despre dansurile războinice grecești, documentele vremii ilustrează procesiuni înarmate, marșuri acompaniate de sunetele flauților, pe un ritm anapest ; aceste dansuri se executau în timpul parăzilor militare, în scopul de a exalta virtuțile războinice.

„Tratta" — dans profan grecesc executat de femei și bărbați era însoțit de cîntul a patru femei care intonau o melodie fie la unison, fie antifonic — unele intonînd strofa, celelalte antistrofa.

În Evul Mediu erau obișnuite dansurile sub formă de *divertismente* ce se interpretau la curte. Dansul însoțit de cînt se practica și în biserici, cu prilejul celebrării unor ceremonii religioase. Acestea se desfășurau sub forma unor procesiuni dansate — un marș ritmic susținut de un cînt derivat din invocația populară kyrie eleison. Cu ocazia acestor procesiuni se interpretau patru arii și cîntece, fiecare din ele comportînd mai multe cuplete cu reprize alcătuite într-o manieră apropiată dansului.

La începutul secolului XVI apar formele embrionare a ceea ce mai tîrziu va deveni baletul ; muzica ce însoțește aceste dansuri sau pantomime are rolul de a „ritma" mișcările dansatorilor.

Paralel, o muzică plină de perspective se dezvoltă și pătrunde în dans : muzica populară.

Cu timpul muzica coregrafică își afirmă viabilitatea și se dezvoltă substituind vechea polifonie și înlocuind-o cu melodia acompaniată care se dovedește a fi mult mai „coregrafică".

Astfel, prin răspîndirea dansurilor populare ia naștere suita preclasică întrunind dansuri de diferite genuri, cu caracter contrastant și aparținînd diferitelor națiuni : allemanda germană, bourrée-ul și gavotta franceză, galliarda italiană, passacaglia și sarabanda spaniolă, giga irlandeză etc.

În epoca Renașterii, odată cu fixarea pașilor și mișcărilor de dans în cadrul unui sistem organizat ia naștere *baletul academic* și apoi, treptat, toate formele sale succesive. Muzica joacă un rol din ce în ce mai important, împletindu-se cu mișcarea.

Odată cu apariția *baletului de curte* — formă de spectacol ce s-a născut în Franța la sfîrșitul secolului XVI — are loc fuziunea elementelor disparate ale divertismentelor, interludiilor (intermezii) și mascaradelor. Primul balet de curte este „Baletul comic al reginei", reprezentat în 1581. Potrivit lui H. Prunières, acesta a fost primul spectacol de un gen nou, în care „muzica și dansul colaborează strîns. Recitări, arii, dansuri, pantomime își au rostul lor de a fi în folosul expresiei dramatice"... Muzica și dansul contribuie în mod egal la efectul scenic.

În *baletele-mascarade* (1600—1615) intervine cîteodată și un cîntăreț. Dar o altă formă coregrafică, a cărei origină se datorează colaborării a două mari figuri — Molière și Lully — avea să se impună mai tîrziu și anume *comedia-balet* (Burghezul gentilom, Pastorala comică, Căsătoria silită).

Formula *operelor-balete* a fost folosită de Lully în spectacolul „Anotimpurile", de Rameau în „Indiile galante" și „Castor și Pollux" și de Campra în „Serbări venețiene" și „Carnavalul din Veneția".

În loc ca subiectul să determine muzica, în opera-balet totul este prevăzut în funcție de dans, mai degrabă muzica fiind aici cea care dă naștere acțiunii. Compusă din părți cîntate și dansate, opera-balet era concepută în genul vechilor balete de curte, cu deosebirea că fiecare act sau „intrare" comporta

Dans grecesc

o acțiune separată, un subiect diferit, întreaga desfășurare a spectacolului urmînd — în linii mari — o ideie generală. De pildă, operabalet „Europa galantă" de Campra înfățișa maniera în care diferite națiuni concep sentimentul de dragoste.

O prețioasă contribuție inovatoare la evoluția baletului din secolul XVIII a adus-o marele coregraf francez *Noverre*. El a elaborat o doctrină pe care a consemnat-o în celebra sa lucrare „Scrieri despre dans" (1760). Noverre a luptat împotriva conformismului și rutinei, fără a nega valoarea tehnicii existente pînă atunci. El nu accepta ca spectacolul de balet să fie compus dintr-o succesiune de dansuri convenționale, acompaniate de arii variate și orînduite cu unicul scop de a favoriza virtuțile tehnice ale dansatorilor.

Cu aceeași neînduplecare împotriva virtuozilor înfumurați cu care lupta Gluck în operă se ridică Noverre împotriva dansului de efect superficial și amuzant, prilej de simplă desfătare a aristocrației epocii.

„Baletul este o pictură vie a pasiunilor, datinilor, obiceiurilor, a ceremoniilor și costumelor tuturor popoarelor de pe pămînt ; în consecință el trebuie să vorbească inimii prin intermediul ochilor" — spune Noverre.

Cu privire la raporturile dintre dans și muzică, Noverre susținea că dansatorul trebuie să *„redea prin veridicitatea gestului și a pantomimei acțiunea pe care i-o trasează compozitorul"*. Și mai departe : *„cînd muzica și dansul colaborează cu adevărat, efectele pe care le produc aceste două arte reunite devin sublime, iar magia lor încîntătoare triumfă asupra inimii cît și asupra rațiunii"*.

Între anii 1770—1774 Noverre se află la Viena unde în calitate de maestru de balet colaborează cu Gluck — compozitor care a manifestat un interes cu totul deosebit pentru muzica coregrafică, scriind patru balete.

În „Scrieri despre dans" Noverre expune metoda sa de lucru cu compozitorii, drumul pe care îl parcurge în vederea conturării ideilor de bază ale spectacolului, elaborării subiectului propriu-zis, fixării fiecărui „număr" în parte. Mai mult decît atît, Noverre ne destăinuiește că în strînsa lui colaborare cu Gluck, i-a sugerat acestuia chiar și unele ritmuri în vederea compunerii celebrului dans al „Fiarelor sălbatice" din „Ifigenia din Taurida".

O sensibilitate modificată, o viziune diferită a universului se realizează în arta dansului odată cu apariția *baletului romantic*. Acțiunea care se desfășoară în acest gen de balet ne apare pe două planuri: o lume terestră și una supranaturală — a visurilor, a evadărilor.

În aceeași categorie se înscriu și *baletele „albe"*, caracterizate prin apariția temei silfidelor ireale și dansante, purtînd vaporoasa fustă albă.

Prima lucrare de acest fel a fost baletul „Silfidele" pe muzică de Chopin — balet care a constituit punctul de plecare pentru genul liric. Un alt exemplu clasic al acestui gen „alb", care a rămas pînă în zilele noastre înscris în repertoriul multor teatre, este baletul „Giselle", pe un libret de T. Gautier și muzică de Adam. În această partitură, ca de altfel și în alte lucrări ale sale, compozitorul s-a lăsat antrenat de o regretabilă facilitate de scriitură ; de altfel poziția estetică a compozitorului rezultă din însăși confesiunea sa : „de fapt nu am altă ambiție în muzica pe care o scriu pentru teatru decît de a o face clară, ușor de înțeles și amuzantă pentru public".

La jumătatea secolului XIX, în epoca lui Rossini și Meyerbeer, a lui Auber, Herold și Adam, baletul academic ia forma clasică pe care o păstrează pînă în zilele noastre.

Un compozitor care a relevat valoarea muzicală a baletului, spre deosebire de predecesorii săi care acordau muzicii doar funcția de umil servitor al coregrafiei, a fost Delibes. Comparînd platitudinea muzicii baletului Giselle cu vigoarea și varietatea orchestrală a baletelor „Coppelia" și „Sylvia", înțelegem rolul important pe care l-a jucat Delibes la înoirea muzicii de balet. Prin exemplul său Delibes a deschis drum nou și creației lui Lalo cu baletul său „Namouna" care însă — așa cum se consemnează în cronicile epocii — a încercat un eșec la premieră — cădere de altfel nedreaptă, fiind organizată de o cabală.

Cu privire la formele de colaborare care existau în acea vreme între coregrafi și compozitori, iată ce relatează un membru al Operei din Paris în anul 1898 :

„Altă dată, munca maestrului de balet era făcută înainte ca muzicianul să fi scris vre-o notă. Coregraful era acela care indica în detalii ce anume avea nevoie. El cerea de pildă 20 de măsuri într-un tempo viu, apoi alte 16 într-o mișcare lentă. În acest fel a scris Delibes „Coppelia" și Lalo „Namouna", colaborînd constant cu maestrul de balet, ale cărui intenții erau respectate cu fidelitate".

În continuare, cronicarul consemnează cu o pronunțată notă de regret :

„Astăzi metoda s-a modificat, compozitorul scrie muzica după bunul lui plac și revine maestrului

de balet să găsească cele mai bune soluții. Sarcina sa este deci mult mai grea decît altădată cînd vechiul sistem îi lăsa inițiativa liberă".

O renaștere uimitoare a baletului a venit din Rusia, unde datorită unei puternice tradiții și activității creatoare a unor eminenți maeștri de balet ca Balașov, Glukovski, M. Petipa, L. Ivanov și Fokine, se creează o școală și o artă coregrafică strălucită.

Făuritorul baletului clasic rus a fost Ceaicovski, creatorul admirabilei trilogii coregrafice: „Lacul lebedelor", „Frumoasa din pădurea adormită" și „Spărgătorul de nuci". În cele trei balete ale sale, Ceaicovski reușește să lărgească tiparul convențional al baletului clasic, reformînd muzica de balet și totodată forma sa artistică. Pornind de la ideile umaniste ale libretului, făcînd din acesta conținutul principal al muzicii, dramaturgia muzicală urmărește desfășurarea acțiunii.

Prin dezvoltarea simfonică a muzicii de balet, prin folosirea leitmotivelor caracteristice, prin reliefarea celor mai puternice idei din libret, Ceaicovski izbutește să ridice arta coregrafică pe o treaptă superioară.

Începutul veacului nostru este răscrucea unei adevărate renașteri a baletului ca artă scenică, caracterizîndu-se printr-o formă de expresie mult evoluată față de vechile tipare ale baletului clasic. Este drept că romantismul a adus unele modificări atît din punct de vedere al tehnicii cît și al sursei de inspirație. În locul marchizelor și contilor apar silfidele, zînele, lumea visurilor; dansatorii își desăvîrșesc măiestria tehnică dar nu există o schimbare esențială în *spiritul* spectacolelor, acestea rămînînd un divertisment mai mult sau mai puțin feeric.

Într-o fază superioară, un nou element avea să capete o importanță din ce în ce mai mare: *necesitatea dansului de a exprima sentimente complexe.*

Primul strigăt l-a lansat Isadora Duncan: „Voi dansa filozofia vieții mele". Fokine proclamă ideea că „totul se poate dansa" și Diaghilev aplică această lozincă în practică. Cu aportul genialului muzician care este Stravinski, echilibrul forțelor dintre muzică și dans se restabilește: muzica devine suverană impunînd „dictatele" ei coregrafiei.

Odată cu formarea și apariția „Baletelor rusești", fie că era vorba de partituri preexistente (Chopin, Schumann, Korsakov, Debussy) fie că muzica era scrisă special pentru aceste balete de către unii dintre cei mai proeminenți compozitori ai vremii, coregraful trebuia să țină seama de partitură și să dispună dansurile în funcție de elementele complexe ale muzicii.

Compozitorii moderni, dezvoltînd noile forme ale spectacolului de balet, înlocuiesc tradiționalele divertismente cu forme simfonice de sine stătătoare ca suita sau poemul simfonic; maestrul de balet, înlocuind virtuozitatea gratuită a mișcărilor spectaculoase cu simplitatea și elocința gestului, se îndreaptă spre adîncirea conținutului de idei și de sentimente ce se degajă din muzică, — *baza și sursa inspirației sale coregrafice.*

„Poezia mișcării și melodia corpului" intitula Lamartine dansul, înțelegînd prin aceasta că, datorită contopirii armonioase a celor două arte, se poate naște și o a treia latură rezultînd din această perfectă fuziune: poezia.

Artă a mișcării, a ritmului plastic acordat ritmului muzical, arta dansului seduce prin vioiciunea sa, prin resursele sale poetice, prin sintezele sale.

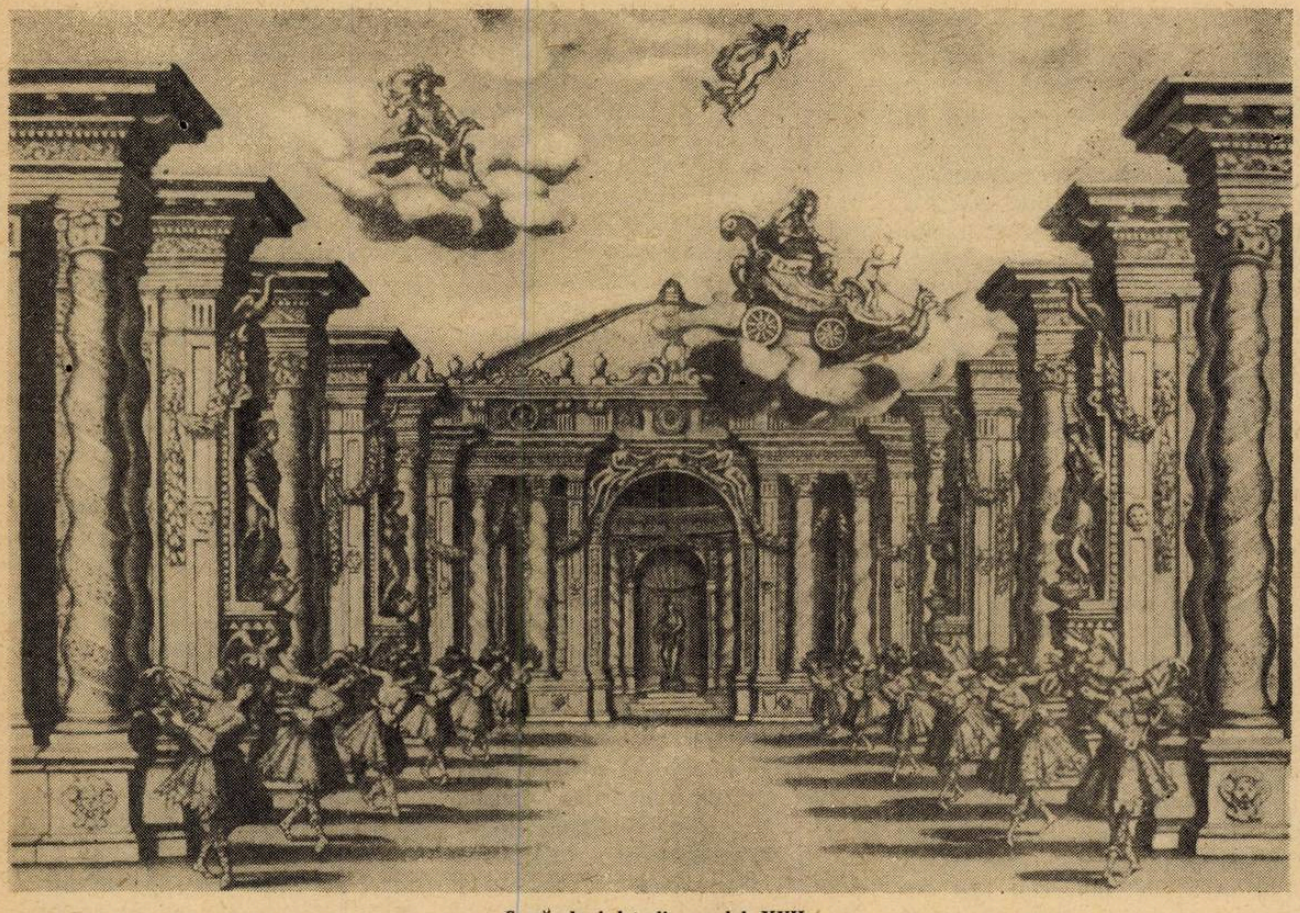
Se pare că baletul a știut mai repede decît opera să se adapteze mișcării vieții contemporane. Artă de sinteză, interesînd toate artele, baletul poartă în sine imense posibilități de transformare și înnoire. Acest „imn în acțiune" se oferă ca un mijloc de expresie complet și perfect adaptabil traducerii emoțiilor, sentimentelor, visurilor și idealurilor omului contemporan.

Revenind la raportul dintre muzică și dans, problemă care a preocupat în cel mai înalt grad pe coregrafi — de la Noverre la Lifar — vom încerca să aruncăm o privire asupra acestor raporturi, arătînd unele concepții și metode de lucru.

„Un muzician cultivat va studia cu tot atît interes Madona de Rafael ca și un pictor o simfonie de Mozart. Pictorul va transforma poezia în tablou iar muzicianul, tabloul în sunete." (Schumann).

Interpretînd adevărul exprimat în aceste cuvinte ale lui Schumann, am putea spune că idealul ar fi ca partitura muzicală să constituie oglinda vie a ideilor coregrafului, iar în coregrafia realizată de maestrul de balet, compozitorul să simtă că s-au integrat, în cel mai

Dans de măști (Dürer)



Scenă de balet din secolul XVII

desăvîrşit chip artistic, inspiraţia sa muzicală — dansul apărînd ca proectarea vizuală a muzicii.

„Dansul poate revela tot ce conţine muzica" — era de părere Beaudelaire. Către această revelaţie a tins continuu Isadora Duncan, precursoare a dansului modern.

Căutărilor ei îndrăzneţe îi erau necesare un stimulent. Acest impuls ea l-a găsit în muzică, ale cărei elemente puteau să acţioneze ca un fluid magnetic, ca o forţă sugestivă asupra marii ei sensibilităţi.

În dansurile ei „libere", Isadora Duncan rupe cu academismul, renunţă la carura simetrică, la pulsaţia regulată a unei muzici „dansante", şi se afundă în valul muzicii clasice simfonice.

Abordînd muzica lui Chopin, Brahms, simfoniile lui Beethoven, operele lui Gluck şi liedurile lui Wagner, Isadora pluteşte pe unda sonoră, răspunde sugestiilor ritmului şi exprimă cu întreg trupul sufletul muzicii. Dansurile ei nu se bazează pe forme metodic elaborate, ci sînt reacţii spontane intuitive, ale sensibilităţii ei muzicale. Isadora nu analizează o partitură, nu descompune ţesătura ei ritmică şi melodică pentru a o reconstrui în spaţiu, ci face din dansul ei expresia plastică a unui corp „inspirat" de muzică.

Alături de rolul revoluţionar al Isadorei Duncan, trebuie să menţionăm şi un alt nume care a contribuit mult la dezvoltarea dansului modern : J. Dalcroze, modest compozitor dar excelent pedagog ; el a aprofundat studiul ritmicei şi a realizat o interpretare, o traducere a ritmului muzical prin mişcările corpului. Scopul era de a dezvolta şi de a armoniza funcţiile metrice, reglînd mişcările dansatorului în timp şi spaţiu.

Un valoros repertoriu de balete care marchează momente importante în istoria baletului modern a fost creat prin organizarea companiei de dans *„Baletele ruseşti"* ale lui S. Diaghilev. Această trupă a reunit una din cele mai ilustre pleiade de artişti : pictorii Benoit, Bakst, Derain, Picasso, Braque, Matisse, compozitorii : Strawinski, Prokofiev, Ravel, Satie, Poulenc ; coregrafii : Fokine, Nijinsky, Massine, Balanchine, Lifar etc. precum şi un mare număr de iluştri dansatori solişti.

În montările „Baletelor ruseşti", muzica, departe de a juca rolul de „acompaniament", coopera egal cu coregrafia. Nu era vorba nici despre dans acompaniat de muzică, nici de muzică ilustrată prin dans. Cele două arte făceau corp comun pentru a da viaţă unei forme noi, în care plastica gestului şi ritmica muzicii apăreau ca născute una din cealaltă.

Un compozitor a cărui operă a fost în mare măsură inspirată de teatru — respectiv de balet — este Strawinski.

Cînd a apărut Strawinski, inspiraţia coregrafică a muzicienilor părea secată ; prea puţini compozitori se dovediseră a fi fost atraşi de genul de balet ; trebuiau investigate noi căi mai îndrăzneţe, deschizătoare de drumuri.

Revoluţia o făcuse la timpul său Isadora Duncan care dansase pe o simfonie de Beethoven. Mai tîrziu Diaghilev a adoptat în teatru Şeherezada, cucerit de virtualităţile coregrafice ale acestei partituri.

Solicitat de „Baletele ruseşti“ să colaboreze, şi avînd prilejul de a-şi dezvolta gustul său pasionat pentru spectacol, Strawinski compune pentru această trupă nu mai puţin de 8 balete şi trei opere.

Dar în montarea baletelor sale — respectiv în munca de colaborare cu maeştrii coregrafi — Stravinski întîmpina greutăţi ce izvorau, pe de o parte, din dificultăţile reale ale partiturii, pe de altă parte, din lipsa pregătirii muzicale a coregrafilor sau a dansatorilor.

Strawinski încredinţează lui Fokine montarea baletului „Pasărea de foc“. Partitura a pus în faţa dansatorilor probleme dintre cele mai complexe. Temele de respiraţie scurtă, transfigurate prin toate „vrăjile“ orchestrale, supuse repetatelor schimbări ritmice, greu sesizabile pentru dansatori — au creat lui Fokine imense dificultăţi.

Cultura lui Fokine îngloba cunoştinţe despre artele decorative cît şi despre muzică. Ca şi predecesorul său, Noverre, Fokine insistă asupra exigenţelor reciproce ce se impun în colaborarea dintre muzică, dans şi pictură.

El avea o mare dragoste pentru muzică şi un simţ profund al corespondenţelor strînse între cele două arte pe care dorea să le servească. El nu concepea să compună coregrafia înainte de a fi studiat cu atenţie partitura, văzînd în muzică mai mult decît un simplu acompaniament ritmic — pretext pentru o înlănţuire de paşi ; în muzică el căuta însăşi inspiraţia şi esenţa dansurilor pe care le crea.

Fokine a rezumat părerea sa cu privire la raportul dintre muzică şi dans în următoarele consideraţii : „Baletul recunoaşte egalitatea sa cu celelalte arte : muzica şi scenografia ; el nu mai are nevoie de o „muzică de balet“ ca acompaniament al dansurilor şi lasă compozitorului libertatea forţei sale creatoare.

Această părere cît şi afirmaţia sa celebră „putem dansa pe orice muzică“ au fost viu discutate şi criticate de către contemporanii lui Fokine deoarece interpretate eronat, puteau constitui o poartă deschisă pentru toate spiritele retrograde ale vremii.

O altă experienţă grea a fost făcută cu prilejul colaborării dintre Stravinski şi Nijinski, la montarea baletului „Sărbătoarea primăverii“. În această muzică totul violenta obişnuinţa urechii : orchestra mare — deci plenitudinea sonoră, întrebuinţarea unor instrumente mai puţin uzitate, ritmurile grele.

Premiera, care a avut loc la Paris în 1913, s-a desfăşurat într-o atmosferă furtunoasă, declanşînd protestul publicului.

Cu privire la dificultăţile montării acestui balet, Stravinski se plînge în „Cronicile“ sale asupra colaborării cu Nijinski, pe care îl deplînge pentru lipsa-i de cunoştinţe muzicale.

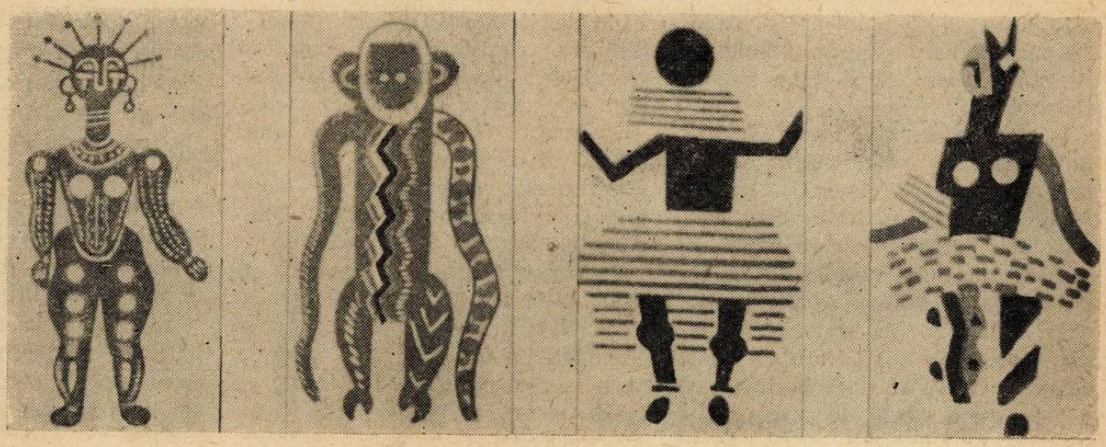
„Lacunele sale — subliniază Stravinski — erau atît de grave, încît nu puteau fi compensate decît prin viziuni plastice, uneori de o rară frumuseţe... Cînd m-am apucat să-i explic în linii generale construcţia operei mele, am observat că nu voi ajunge nicăieri pînă ce nu-l voi fi iniţiat asupra aspectelor rudimentare ale muzicii“.

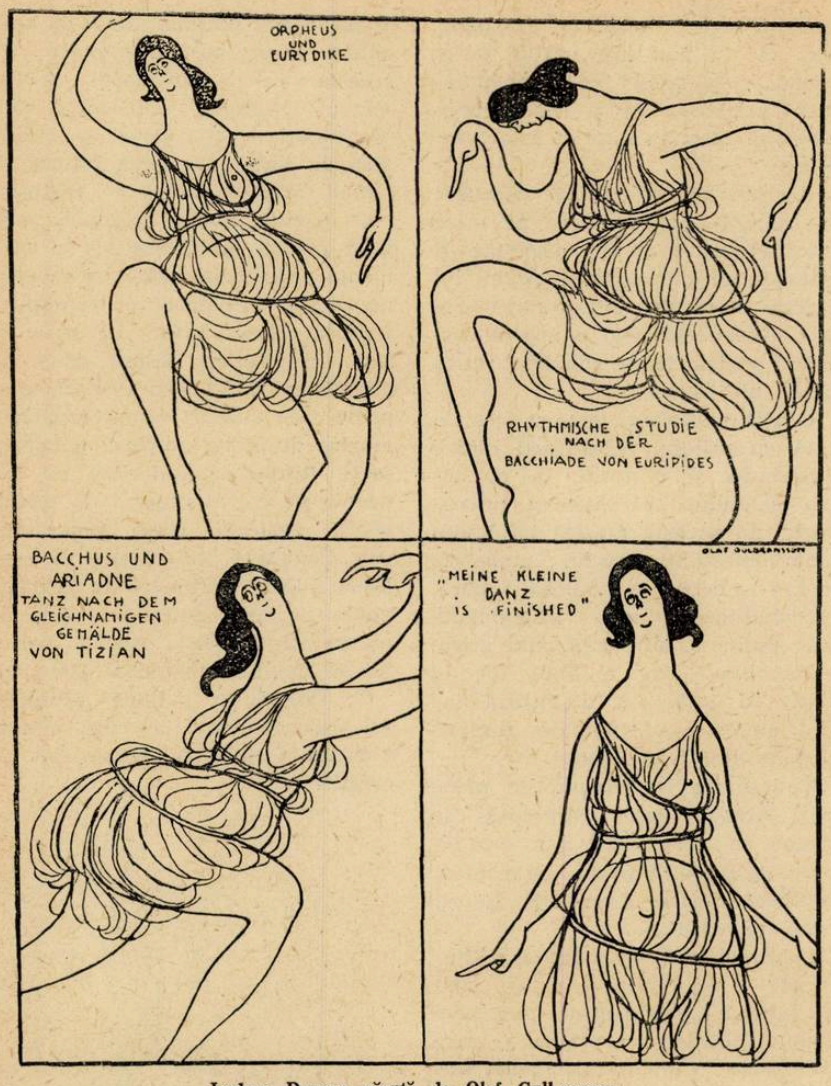
De dificultăţile aceleiaşi partituri s-a lovit şi Massine, care în înscenarea acestui balet a abordat o altă cale. El îşi propune, cu orice preţ, să traducă conţinutul ritmic al partiturii, pulsaţia continuă care animă acest prodigios poem. Pe această cale, dansatorul devine sclavul ritmului. Interpreţii sînt preocupaţi de sincope şi se împiedică de fiecare capcană întinsă de ritmul acestei complexe partituri.

O poziţie nouă, originală, privind dansul în general cît şi problema raporturilor sale cu muzica, manifestă dansatorul şi coregraful francez Serge Lifar în scrierile sale. În „Cartea despre dans“ se afirmă că dansul îşi creează propriile sale ritmuri şi nu consideră muzica drept un „suport“ indispensabil. Ritmul dansatorilor nu are nevoie de cel al muzicii. O coincidenţă perfectă fiind imposibilă, cele două arte devin rivale. În continuare Lifar afirmă că nu se poate dansa pe orice muzică şi este de părere că păcătuim cerînd dansului să fie ilustrarea unei alte arte.

În 1935 Lifar publică „Manifestul coregrafului“ în care enunţă principiile sale fundamentale de creaţie.

Schiţe de costum de Fernand Léger





Isadora Duncan văzută de Olaf Gulbransson

Iată cîteva din aceste principii care se referă la raporturile dintre muzică şi dans :

1. Nu putem şi nu trebuie să dansăm pe orice muzică ;

2. Baletul nu trebuie să împrumute desenul său ritmic muzicii ;

3. Baletul nu trebuie să devină ilustrarea vreunei alte arte ;

4. Baletul poate exista liber de orice acompaniament muzical ;

5. În cazul că baletul este legat de muzică, baza ritmică trebuie să fie opera coregrafului şi nu a muzicianului.

În dorinţa de a „elibera" dansul de canoanele sale vechi, Lifar compune în 1935 baletul „Icare". Aici, corpul dansatorului este tratat ca o orchestră care cîntă o melodie plastică vizibilă. Este de arătat că iniţiativa a pornit de data aceasta de la coregraf, schema ritmică a lui „Icare" a fost compusă de Lifar şi orchestrată apoi pentru un grup de percuţie.

Tentative de a elimina total muzica în spectacolul de balet sau pur şi simplu în dans au fost făcute şi de alţi coregrafi. Unul din ei — Rudolf Laban — înscena balete fără muzică. Mai tîrziu el utilizează numai percuţia ajungînd la aceeaşi formulă ca şi Lifar, adică solicitînd unor compozitori să realizeze muzica pe o canava ritmică concepută de el.

Şi Mary Wigman — ca şi majoritatea expresioniştilor germani se bizuie în dansurile sale mai mult pe sprijinul instrumentelor de percuţie. De asemenea şi unii adepţi ai şcolii lui Dalcroze au experimentat spectacole de dans fără suport muzical, acordînd totul ritmului interior al mişcării.

Un experiment asemănător a fost făcut şi de coregraful francez Maurice Bejart creatorul baletului „Simfonie pentru un om singur" pe o muzică concretă de Schaeffer. Acest balet este conceput pe sunete detaşate, zgomote izolate, care dau naştere unor ritmuri şi sonorităţi stranii. Coregrafia urmăreşte în mod scrupulos suportul muzical, iar gestul este precis, mişcarea reacţionînd ca un corolar al sunetului.

Recunoscînd meritele inovatoare ale unor balete ca „Icare" cît şi calea abordată de Laban, Mary Wigman şi alţii, credem totuşi că dansul, fără a fi aservit unora din mijloacele de expresie ale muzicii, îşi găseşte rostul său firesc în asociaţie cu muzica.

După Fokine, Balanchine este unul din maeştrii de balet cei mai sensibili la muzică. Educaţia sa muzicală (tatăl său a fost muzician), calităţile sale native, rafinatul său gust artistic trebuiau să-l conducă în mod infailibil către crearea unei noi formule de spectacol dansant : transpunerea coregrafică a unei lucrări simfonice.

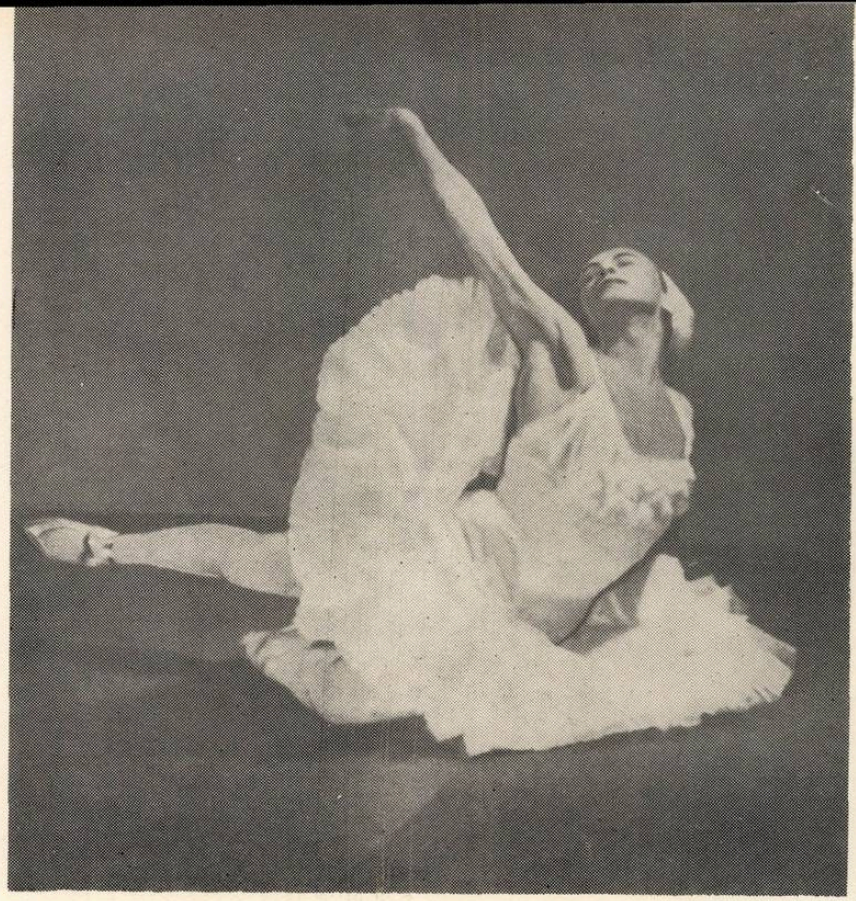
Natura sa de creator s-a desăvîrşit în lucrări ca : Simfonia concertantă (Mozart), Concerto barocco (Bach), Serenada (Ceaikovski), Simfonia în do (Bizet), Cele patru temperamente (Hindemith).

Coregrafia sa lipsită de elementul anecdotic, muzica dansată riguros, noua formulă de compoziţie a lui Balanchine farmecă prin perfecta adecvare a mişcării la muzică.

Îndepărtînd orice existenţă a unei acţiuni, orice intenţie descriptivă, dramatică sau pitorească, coregrafiile lui Balanchine par să emane din muzica la care-şi propune să răspundă „plastic".

Depăşind formulele simpliste ale coincidenţelor ritmice (dansul care accentuează timpii tari) şi ale muzicii dansante (un pas, un gest pentru fiecare notă), baletele „muzicale" ale lui Balanchine caută să transpună formele muzicale în forme coregrafice. Prin jocuri ale simetriei de alternanţe, de contraste ale unor teme strîns legate de partitura muzicală, aceste coregrafii reprezintă un ansamblu vizual „echivalent muzicii". Prin această metodă, Balanchine îşi afirmă puternica sa originalitate şi autoritate.

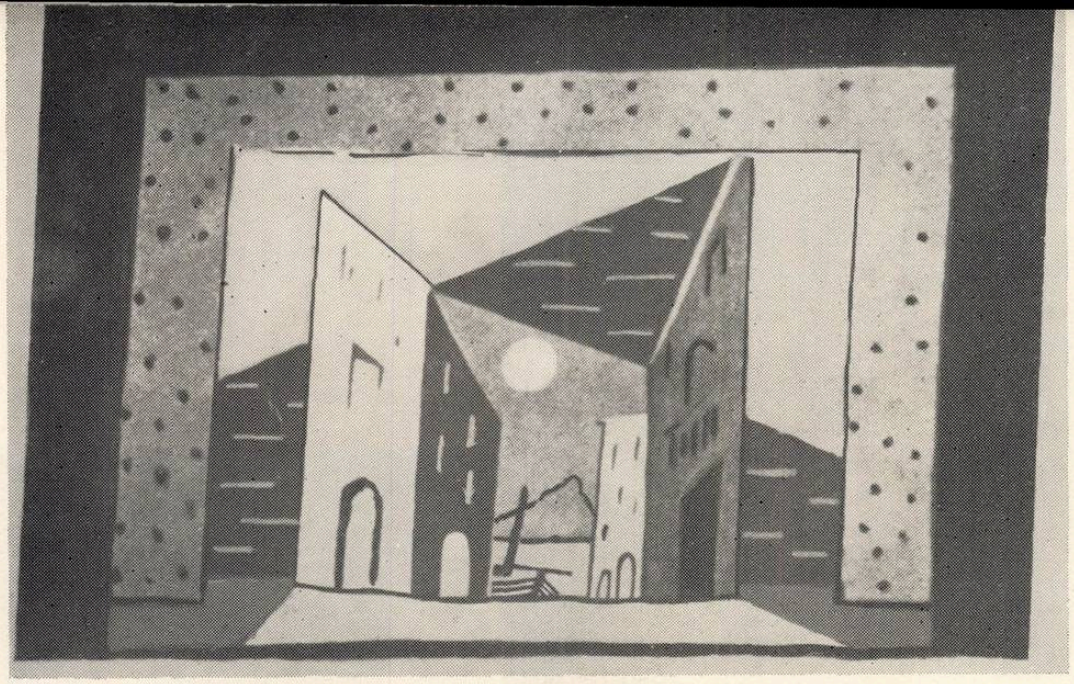
Am trecut în revistă unele metode de elaborare a procesului creator şi de interpretare a spectacolului de balet pentru a cunoaşte



Galina Ulanova în „Moartea lebedei"

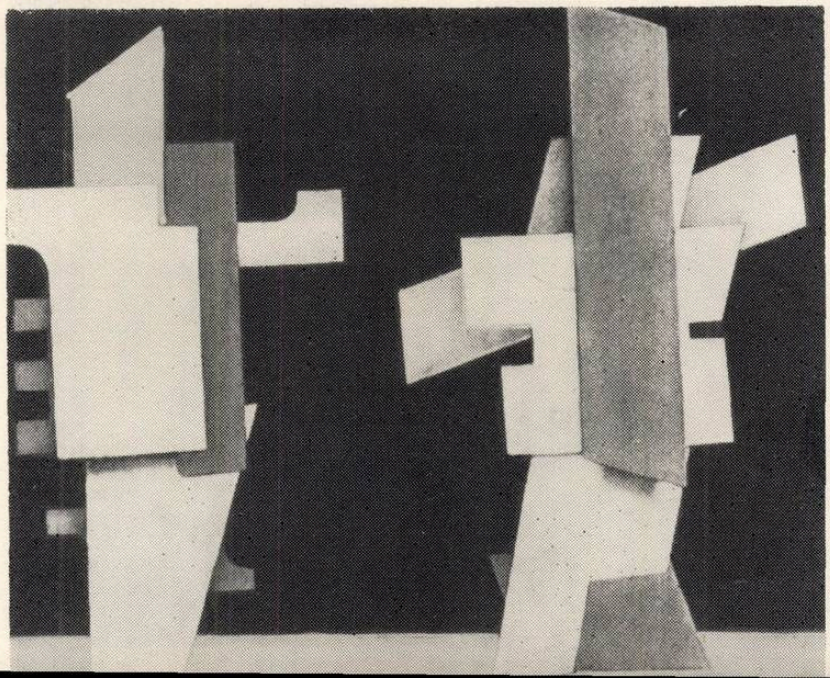
Mary Wigman

Lysette Darsonval
și
Serge Lifar



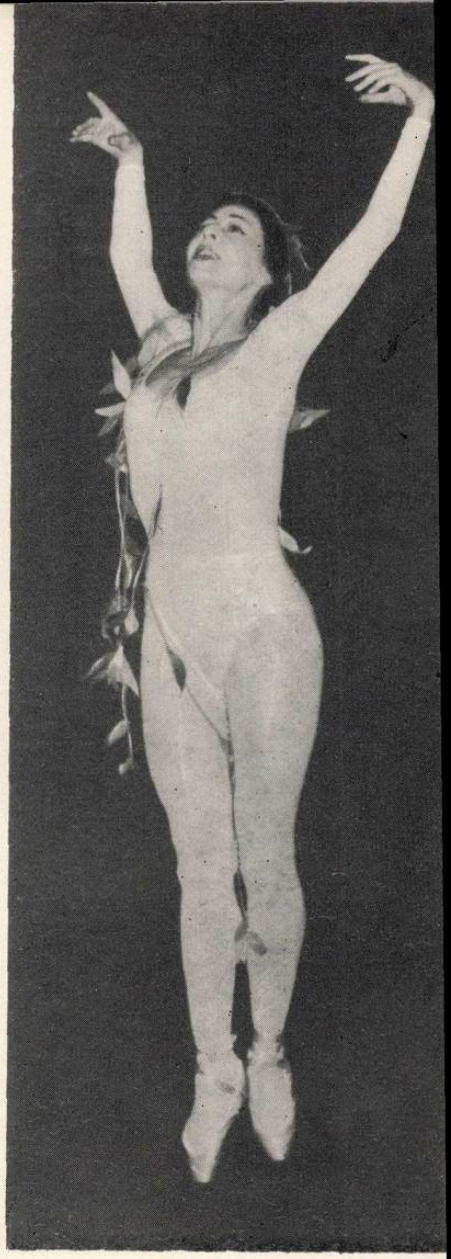
Schiță de decor de Pablo Picasso pentru baletul „Pulcinella" de Strawinski

Serge Lifar în „Icare"



Balet mecanic

Ion Tugearu, Magdalena Popa și Amato Checiulescu în „Petrușca"



Irinel Liciu în „Întoarcere din adîncuri"

Scenă din „Amorul vrăjitor"

Scenă din „Întoarcere din adîncuri"

Valentina Massini

Iancu Jianu

poziția diferiților creatori în această problemă. S-a putut vedea cît de diverse sînt concepțiile acestora, cît de variat poate fi drumul care îi conduce în munca lor creatoare.

Isadora Duncan caută în muzică o inspirație, o sursă de exaltare, de pornire afectivă ; marile ei calități dramatice o serveau în această încercare mai mult decît tehnica ei propriu-zisă.

Dimpotrivă Argentina, purtată de beția ritmului, știa să transpună cele mai fine nuanțe cîștigînd prin aceasta o desăvîrșită mișcare plastică.

Între *simfoniile coregrafice* ale lui Massine și *baletele muzicale* ale lui Balanchine — spectacole în care elementul anecdotic era exclus — există deosebiri mari de concepție și factură. Massine, interpretînd o lucrare muzicală, extrage din muzică temele psihologice sau simbolice și le traduce prin mișcări corespunzătoare. Balanchine pare să evite exprimarea elementului emoțional, preocupîndu-se cu deosebire de analiza propriu-zisă a structurii muzicale. El acordă unor partituri de Bach, Mozart, Ceaicovski sau Hindemith, echivalențe vizuale și dinamice în care melodia, armonia, contrapunctul și ritmul să-și găsească o cît mai desăvîrșită expresie plastică.

Formele actuale ale baletului modern nu sînt nici perfecte nici definitive ; ele sînt cele care corespund cel mai bine timpului nostru. Ele vor fi desigur depășite la un moment dat, dar își vor fi adus contribuția la dezvoltarea unei arte care nu trebuie să cunoască o singură formulă.

În zilele noastre, nu mai avem de-a face cu o tehnică unică a dansului ci cu o multitudine de forme. Iată ce-i poate aduce la disperare pe unii puriști ai „jetté-ului battu" și totodată poate constitui satisfacția spectatorilor de bună credință ; căci nu vor exista nici cînd o prea mare varietate de mișcări plastice pentru a exprima infinita complexitate a unui text muzical. Fiecare formulă nouă de dans imaginată de un coregraf nu poate aduce decît îmbogățirea acestei arte. Am adăuga la aceasta, că niciodată vocabularul coregrafic nu va fi îndeajuns de bogat și de variat pentru a putea exprima marea bogăție și complexitate a sufletului omenesc, marile frămîntări ale epocii actuale.

În zilele noastre, baletul are dreptul de a se manifesta atît sub forma sa „clasică" cît și „modernă". E firesc să existe un repertoriu în ambele direcții de vreme ce s-au scris și există balete de ambele tendințe. Fiecare muzică valoroasă de balet conține în ea și legile ei proprii de mișcare. O muzică de Lully în care mișcarea este dictată de construcția specifică a liniei melodice, a ornamenticii ei, cere desigur o altă coregrafie decît o muzică de Ravel sau Prokofiev.

Cu privire la adîncirea activității de colaborare dintre compozitori și coregrafi, dacă va exista o conlucrare armonioasă cu păstrarea indicativelor proprii fiecărei arte, nu se vor mai naște balete în care să fie „actualizate" și „adaptate" formule vechi la un conținut nou, ci vor fi găsite acele mijloace de expresie ale limbajului coregrafic și muzical care să corespundă cel mai deplin timpului nostru.

Baletul românesc și-a croit — încă de la începutul său un drum promițător.

Artă a sintezei, capabilă să creeze puternice imagini prin îngemănarea armonioasă a celor trei elemente constitutive ale sale — muzica, dansul, scenografia — baletul românesc își conturează scurta sa istorie și totodată un profil propriu, datorită contribuției unui mic dar entuziast detașament de compozitori și coregrafi care de-a lungul anilor, au manifestat interes pentru acest gen.

În general, baletului îi este proprie o tematică variată desprinsă fie din lumea legendară, din trecutul de luptă al popoarelor, fie din sfera lumii contemporane.

Cu privire la lumea subiectelor îmbrățișate de baletul românesc, remarcăm că el nu s-a refugiat în limitele unei singure tonalități, ci, dimpotrivă, aria sa cuprinde o sferă largă, în care un rol important este acordat subiectului de semnificație socială.

Desprindem dintre primele creații de acest gen balete cu caracter de satiră socială ca „La piață" de Mihail Jora și „Demoazela Măriuța" de același autor.

Prin lucrarea sa „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu sînt aduse pe scenă datini și obiceiuri ale poporului nostru.

Mai tîrziu, regăsim tema satirică în „Curte veche" de M. Jora sau „Păcală" de Viorel Doboș.

Din pagini celebre ale literaturii noastre clasice și-au desprins inspirația Alfred Mendelsohn cu baletele sale „Harap Alb" (După Creangă) și „Călin" (după Eminescu). Iar faptele de vitejie ale poporului au fost înfățișate în lucrări ca „Haiducii" de Hilda Jerea, iar mai recent — „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac.

Astfel, prin afirmarea personalității creatoare și a stilului specific diferiților creatori — compozitori și coregrafi — s-a cristalizat un gen de balet românesc căruia îi sînt proprii două coordonate principale : inspirația de sursă folclorică și tematica legată de viața poporului.

În zilele noastre, baletul românesc se dezvoltă datorită neobositei sale căutări pe drumul găsirii unor noi forme de expresie, capabile să exprime — printr-un limbaj coregrafic și muzical viu — lumea complexă a eroilor și stărilor lor sufletești.

După prezentarea baletului „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac — lucrare care s-a impus spectatorilor prin unitatea dintre muzică și coregrafie — o nouă lucrare românească — una dintre cele mai de seamă a ultimilor ani — a văzut lumina rampei, cunoscînd un bine meritat succes.

„Întoarcerea din adîncuri" de M. Jora — dat fiind complexitatea subiectului abordat — a permis autorului să scruteze noi mijloace de expresie în realizarea acțiunii dramatice.

Reflex al unei puternice personalități, muzica baletului „Întoarcerea din adîncuri" poartă amprenta maturității autorului, cît și a maturizării baletului românesc — în permanentă evoluție.

Sîntem încredințați că interesul compozitorilor și coregrafilor din țara noastră, pentru acest gen de largă accesibilitate, se va manifesta crescînd ; dorința de a scrie noi balete, inspirate din contemporaneitate, animă pe creatorii artei scenice românești să întregească tabloul muzicii noastre dramatice, afirmîndu-i valoarea atît în țară cît și pe orbita valorilor de circulație universală.

Audiții ale Școlii de muzică nr. 1

Elevii și profesorii Școlii de muzică de 12 ani nr. 1 din Capitală au fost din nou oaspeții Sălii mici a Palatului R.P.R. și ai Studioului Radioteleviziunii, susținînd trei concerte consecutive cu un interesant program de muzică vocală și instrumentală.

Acest gen de manifestări cu public (aflîndu-ne la sfîrșitul anului școlar), pe lîngă faptul că sînt un prilej de verificare a rezultatelor obținute, rod al unei munci pasionate, atît din partea elevilor cît și a profesorilor, constituie totodată reale momente artistice, instructive și pline de inedit. Ele dau posibilitatea celor interesați să se edifice asupra muncii pedagogice și artistice desfășurate în această școală, să aprecieze posibilitățile și pregătirea elevilor în viitor.

Programul a cuprins un mănunchi de lucrări corale românești și din literatura clasică a genului (*Cum să nu prinzi a cînta* — de Petra Carmen, *Mamă, tu m-ai legănat* — de Constantin Romașcanu, solistă Crăița Nanu cl. XII, *Triptic* — de Sigismund Toduță, *Legenda lui Fingal* — de Brahms, la corn Lache Vasile și Constantin Păuna iar la harpă Fraga Ghinea), interpretate de corul de cameră al Școlii dirijat de prof. Constantin Romașcanu.

Munca dirijorului și corului se dovedește rodnică. Corul se afirmă ca o formație cu muzicalitate, cu tendința de a realiza o bună omogenitate și totodată independență sonoră și expresivă a vocilor, obiectiv foarte important în munca de educație muzicală. În același timp, practica de cor prilejuiește și alte forme de manifestare ca acompaniamentul de pian sau de corn, harpă etc., ceea ce are bune repercusiuni asupra pregătirii elevilor.

Desigur se simte încă nevoia unei atenții sporite pentru dicțiune, pentru reliefarea stilului lucrărilor interpretate, fapt ce constituie în viitor, credem, preocupările școlii.

În continuare au fost interpretate lucrări pentru vioară, cello, pian și corn, partea I-a a programului încheindu-se cu *Cvartetul nr. 19* (p. I) de Haydn. Remarcăm pe elevii : Bălănescu Alexandru cl. IV-a vioară (prof. Dinu Cristea) care a cucerit interpretînd cu deosebită participare emotivă *Sonata în mi minor* (p. I și p. II) de Haendel și *Rondino* de Beethoven-Kreisler ; Carmen Doroftei cl. IV-a Cello (prof. Doroftei Leon) convingătoare în ciuda dificultăților deosebite ale pieselor prezentate (Bach — *Ariozo*, Arutiunian — *Impromptu*). Compartimentul suflătorilor reprezentat prin elevele Trașcă Natalia cl. X-a corn (prof. Vlad Ion) și Cîlțea Sevastița cl. XII-a flaut (prof. Hristache Popescu), s-a distins prin acuratețea și frumusețea sunetului. Am apreciat sensibilitatea și posibilitățile de interiorizare artistică, în special în *Clar de lună* de Debussy ale elevei Pop Ligia cl. X-a pian (prof. Emilia Vlangali) ; s-a distins de asemenea eleva Vasilescu Silvia cl. XI-a pian (prof. Ana Pitiș) executînd *Burlesca* de George Enescu și Doroftei Rodica cl. VII-a (prof. George Manoliu) interpretînd cu maturitate două părți din *Partita în mi major* (pentru vioară solo) de Bach.

Partea II-a s-a încheiat cu o surpriză plăcută : orchestra de cameră a cl. a VIII-a dirijată de prof. Florica Dimitriu.

Cu toate că a fost înființată cu titlu de experiență, a constituit punctul de atracție al audiției prin interpretarea plină de avînt pe care au dat-o părților I-a din : *Simfonia nr. 3* de Vivaldi, *Concertului pentru pian* J. S. Bach, *Largheto pentru vioară și orchestră* de Haendel, dînd posibilitate de a fi aplaudați elevii soliști : Dobrescu Sorina cl. X-a (prof. Xenia Moscu) și Bogdănaș Constantin cl. VIII-a (prof. Petre Munteanu).

Un alt program a fost susținut de o parte a promoției de absolvenți (1965) cu acompaniamentul orchestrei alcătuită din profesorii școlii, condusă de Ilarion Ionescu-Galați.

Tinerii soliști Carmen Frățilă — pian (prof. Josette Hîrsu), Maria Mureșeanu — vioară (prof. Constantin Botez), Vasile Speranța — canto (prof. Elisabeta Moldoveanu-Nistor), pianistele : Adriana Fiederer (prof. Gina Solomon), Georgeta Popa (prof. Lili Rădulescu), Nanu Crăița (prof. Rose-Marie Mastero) ș. a., au prilejuit vii aprecieri prin buna pregătire care i-a ajutat să-și dezvăluie o bogată gamă de posibilități pe drumul formării viitorilor muzicieni.

În sfîrșit, un alt concert a constituit continuarea programului susținut de actuala promoție de absolvenți, acompaniați de data aceasta de orchestra de elevi a școlii dirijată de prof. Constantin Petrovici.

Programul, mai puțin variat decît la concertele precedente, s-a axat cu precădere pe repertoriul clasic.

Remarcăm frumoasa ținută artistică a soliștilor dintre care distingem pe pianiștii : Dub Anatolie (cl. prof. Xenia Moscu), care ne-a oferit o interpretare echilibrată a părții I-a a *Concertului în mi minor* de Chopin, dovedind maturitate tehnică și un accentuat simț al dozajului sonor, Cucu Ovidiu (prof. Simona Faru) și Popescu Gabriela (prof. Maria Șova) mai inegali din punct de vedere tehnic, dar cu certe posibilități de redare expresivă a unor pagini din muzica lui Beethoven și Chopin.

O autentică interpretare a *Concertului pentru harpă* de Dittersdorf (p. I) a realizat Gantolea Filofteia (prof. Maria Belli) contopindu-se în fluidul sonor al orchestrei. Fără a se ridica la nivelul soliștilor menționați, Delarăscruci Gelu — vioară (prof. P. Munteanu), Sîrbu Eugen — flaut (prof. H. Popescu) și Mihăilescu Ion — clarinet (prof. A. Vinkler) au adus o contribuție interpretativă valoroasă realizînd și o diversitate a pieselor și instrumentelor prezentate.

O mențiune specială se cuvine orchestrei elevilor, care sub bagheta autoritară a profesorului lor au susținut întregul program, încheind concertul cu o entuziastă interpretare a primei părți a *Simfoniei a V-a* de Beethoven.

Cu toată emoția firească a momentului, fiind animați de dorința și interesul de a valorifica pe scenă cele învățate la cursuri, elevii Școlii de muzică nr. 1 din București au reușit în cea mai mare parte să justifice eforturile deosebite care se depun azi în țara noastră în direcția educării multilaterale a tinerei generații.

Constantin RĂSVAN

12
BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Cuprinsul

Pag.

Spre noi izbînzi creatoare 1

Radu Paladi (muzica)
Ion Brad (versurile)
Cîntecul dimineţii 3
Din planul de perspectivă al creatorilor şi interpreţilor 8

Eugen Atanasiu şi
J.-V. Pandelescu
Convorbiri cu muzicieni care ne-au vizitat ţara 11

*

În continuarea discuţiei pe tema:

„SATISFAC OARE PROGRAMELE DE CONCERT EXIGENŢELE PUBLICULUI?"

Ne vorbesc dirijorii din ţară 18

George Derieţeanu

La izvoarele noului — impresii din regiunea Galaţi 20

PROFILURI

Vasile Herman

Sigismund Toduţă 22

Radu Gheciu

Nicolae Herlea 29

TEXTUL LITERAR ÎN MUZICĂ

Nina Cassian

Arte prietene 31

Petre Codreanu

Versul în lied şi în creaţia corală 33

CULTURA MUZICALĂ DE MASE

Iosif Herţea

Muzica în satul de azi 36

ÎNSEMNĂRI

Hilda Jerea

Muzica şi dansul 41

Constantin Răsvan

Audiţii ale Şcolii de muzică nr. 1 48

Sommaire

Page.

Vers des nouvelles créations de succés 1

Radu Paladi (la musique)
Ion Brad (les vers) 3
Le chant du matin

Eugen Atanasiu et
J.-V. Pandelescu
Entretiens aves les musiciens qui ont visité notre pays 11

*

Suite à la discution sur le thème :

„LES EXIGENCES DU PUBLIC SONT-ELLES COMBLÉES PAR LES PROGRAMMES DE CONCERT ?

La parole des dirigeants. 18

George Derieţeanu

Aux sources de la vie nouvelle — impressions de la région Galaţi. 20

PROFILS

Vasile Herman

Sigismund Toduţa 22

Radu Gheciu

Nicolae Herlea 29

LE TEXTE LITTÉRAIRE DANS LA MUSIQUE

Nina Cassian

Des arts liés entre eux 31

Petre Codreanu

Le vers dans le lied et dans la création chorale. 33

LA CULTURE MUSICALE DE MASSE

Iosif Herţea

La musique dans le village d'aujourd'hui 36

NOTES

Hilda Jerea

La musique et la danse 41

Constantin Răsvan

Les auditions a l'Ecole de musique no. 1. 48

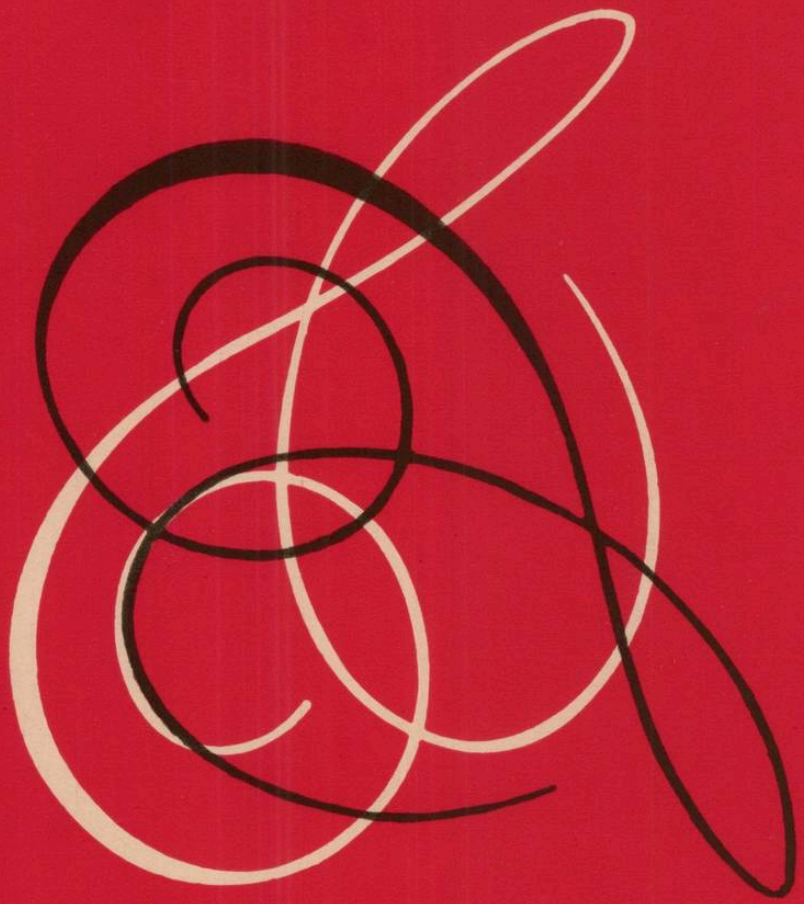
Telefon : 15.21.19 şi 14.77.10.
Str. 13 Decembrie nr. 24, raion 16 Februarie

I. P. „Informaţia" — c. 2381

24.164

LEI 7

Biblioteca oraș
S I B I U



muzica

IULIE
1965

7

REVISTA
UNIUNII
COMPOZITORILOR
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTA

muzica

ANUL XV Nr. 7 IULIE 1965

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Comitetului Central al Partidului Comunist Român

Tovarăşului secretar general NICOLAE CEAUŞESCU

Compozitorii, muzicologii şi salariaţii Uniunii Compozitorilor au luat cunoştinţă cu însufleţire de luminoasele perspective pe care le deschid poporului nostru Directivele privind dezvoltarea economiei naţionale în anii 1966—1970, precum şi planul de dezvoltare a resurselor energetice şi electrificării ţării pînă în anul 1975.

În dezbaterea ce a avut loc în cadrul Uniunii, ei şi-au exprimat în cuvinte entuziaste adeziunea totală la politica partidului şi hotărîrea neabătută de a nu precupeţi nici un efort pentru a reda în operele lor cît mai veridic şi convingător viaţa, preocupările şi lupta poporului nostru şi a întruchipa cît mai plastic realitatea minunată de astăzi, pe care oamenii muncii o făuresc cu abnegaţie şi eroism, sub înţeleapta conducere a partidului.

Pătrunşi de importanţa deosebită a acestor documente şi de justeţea liniei politice a partidului, membrii Uniunii Compozitorilor asigură Comitetul Central al Partidului Comunist Român de întregul lor devotament pentru cauza socialismului şi a păcii, afirmîndu-şi hotărîrea neclintită de a contribui cu entuziasm la continua înflorire a patriei.

C. 911

ION DUMITRESCU
președintele Uniunii Compozitorilor

Pe drumul luminos al României socialiste

România de odinioară — „un colț vitregit de sărăcie al Europei" — am cunoscut-o cu toții din plin în anii copilăriei și tinereții. Reaua tocmeală a lucrurilor de pe vremuri am simțit-o stînjenindu-ne pașii și întunecîndu-ne idealurile.

Ea a silit pe părinții noștri să se nevoiască prea mult pentru viața lor și a copiilor lor. Ea a făcut ca forțe și talente să se irosească zadarnic, ea a permis ca de bogățiile acestui pămînt binecuvîntat să profite alții decît poporul român muncitor înfometat, ea ne-a ținut departe de cultură și de multe binefaceri ale civilizației, ea ne-a stabilit în fața lumii reputația de țară agricolă înapoiată și de El dorado al afaceriștilor și exploatatorilor.

Hai să străbatem astăzi, în 1965 într-o dimineață proaspătă de vară, pe o șosea de curînd asfaltată o parte din țara eliberată în 1944. În orice direcție o pornești, țara mîndră îți iese în cale surîzînd din lanurile verzi nesfîrșite de grîu, porumb și floarea-soarelui, din livezile de pomi și vița de vie, din casele noi, școlile, căminele culturale, stațiunile agricole, complexele industriale, răsărite ca din pămînt, unde nu te aștepți.

Dacă te apropii de vreun orășel pe vremuri pierdut în melancolia lui provincială, te întîmpină albe, strălucitoare, șirurile de blocuri noi cu multe etaje, aliniate între brazde de petunii și peluze de verdeață. Iar dacă treci pe lîngă vitrinele complexelor comerciale, prin piețe, pe lîngă teatrele, cinematografele, hotelurile noi, nu poți să nu te oprești și să nu te gîndești la trecut și la prezentul pe care-l trăim.

Constructorii socialismului, harnici și întreprinzători, zmulg apelor sălbatice ale munților, cărbunilor și petrolului, bogății irosite odinioară, energia pe care o transformă în milioane de kilowați și gigacalorii, pentru o viață înlesnită și un trai mai bun, pentru sănătatea și bucuria oamenilor

noștri. Feștila, lampa cu gaz și cu ele plictiseala, urîtul și angoasa întunericului dispar în fața luminii.

Din fiecare colț îți dă binețe bunăstarea care a început să se așeze de astă dată și la noi.

Înflorește țara mea...

Am fost de curînd în orașul și regiunea Craiova. Pămînt bogat, frămîntat cu sudoare și sînge. Vechea capitală a Olteniei a renăscut la viață nouă. Aproape să n-o mai cunoști. Școli, muzee, instituții culturale, cartiere întregi de locuințe, străzi noi, magazine și mai ales impresionantele complexe industriale.

Cobilițarii din Iașalnița și de pe Amaradia, care precupețeau odinioară tuberculoși pe străzile Bucureștiului, lăptarii din Podari sînt azi tractoriști fruntași, meșteri și muncitori calificați în industrie. Jiul nu ajunge să potolească setea mașinilor și să răcorească luncile cultivate. Vrednici și isteți, ca toți românii, oltenii au dat de rost la toate. Își cer acum dreptul de fruntași în cultură.

La fel se întîmplă în toate orașele și regiunile țării.

Proiectele de directive ale Congresului al IX-lea al Partidului cu privire la dezvoltarea economiei naționale în perioada 1966—1970 și cu privire la valorificarea surselor energetice și electrificarea țării în perioada 1966—1975 arată în cifre și expuneri clare, convingătoare, succesele istorice în dezvoltarea economică și social-culturală a țării, precum și perspectivele care se deschid în următoarele planuri creșterii puterii economice, perfecționării relațiilor de producție și ridicării bunei stări materiale și culturale a oamenilor în România socialistă.

Sarcinile de bază ale planului economic pe anii 1966—1970 și ale planului de valorificare a surselor energetice și de electrificare pe anii 1966—1975 își găsesc în realizările înfăptuite pînă acum o bază solidă, o platformă sigură de pornire și susținere, un total de experiențe pozitive, care constituie garanția și asigură succesul.

Dezvoltarea consecventă și impetuoasă a industrializării țării, mobilizarea rezervelor și posibilităților existente în agricultură, îmbunătățirea calității produselor, promovarea progresului tehnic în toate domeniile de activitate, creșterea bazei tehnice-materiale a științei, dezvoltarea învățămîntului pentru formarea și perfecționarea cadrelor de specialiști, ridicarea în continuare a bunei stări materiale și culturale a populației, iată pe scurt sarcinile de bază care stau înaintea partidului, guvernului, instituțiilor și tuturor oamenilor din această țară în perioada imediat următoare celui de al IX-lea Congres.

Continuarea cu consecvență a industrializării socialiste, în cadrul căreia prioritatea revine mijloacelor de producție, totodată realizîndu-se creșterea și perfecționarea producției bunurilor de consum, sporirea eforturilor pentru creșterea bazei tehnice-materiale a agriculturii, dezvoltarea rezultatelor obținute în acest domeniu, creșterea volumului transporturilor, dezvoltarea construcțiilor industriale și social-culturale, lărgirea schimburilor comerciale, culturale, științifice, tehnice cu toate statele, creșterea venitului național, construcția de locuințe, dezvoltarea învățămîntului, ridicarea maselor la cultură, adaptarea în toate sectoarele la cerințele progresului tehnic contemporan reprezintă acțiuni susținute cu forță, cu luciditate, cu înaltă conștiință patriotică și responsabilitate.

În tabloul de indicatori ai dezvoltării economiei naționale pe perioada 1966—1970, creșterea se planifică în procente impresionante. Vor spori considerabil eforturile pentru lărgirea continuă a bazei de materii prime în industria petrolului, a gazului metan, în industria carboniferă,

va crește producția de energie electrică. Se vor construi mari hidrocentrale și termocentrale, se va începe utilizarea energiei nucleare în scopul producerii energiei electrice și termice. Nu va rămîne aproape nici o apă curgătoare de pe teritoriul țării care să nu-și dea contribuția în energie pentru luminarea orașelor și satelor, pentru electrificarea transporturilor, pentru industrie.

Hidrocentralele de pe Dunăre — la Porțile de Fier și la Izlaz —, de pe Argeș, Bistrița, Olt, Someș, Lotru, Siret, Criș, vor schimba fața țării.

Dacă ritmul mediu anual de creștere a producției de energie electrică în ultimii 6 ani a fost de 17% iar în prezent se produce în 24 de zile mai multă energie electrică decît întreaga cantitate realizată în 1938, în anii care vin producția de energie electrică va cunoaște o mare amploare.

La sfîrșitul cincinalului, peste 80% din totalul satelor vor fi electrificate.

Dezvoltarea industriei siderurgice, a industriei constructoare de mașini, a industriei chimice, a industriei materialelor de construcție, a industriei lemnului, a industriei ușoare, a industriei alimentare — dezvoltarea agriculturii, sporirea capacităților de transport și telecomunicații, creșterea volumului de investiții, îmbunătățirea calității produselor, toate, laolaltă contribuie la dezvoltarea economiei naționale și creează condiții pentru creșterea venitului național și bunăstarea populației.

Viitorul țării se deschide într-o perspectivă măreață.

Actuala Constituție consfințește drepturile și îndatoririle fundamentale ale cetățenilor. Astfel, în legea supremă a României socialiste se înscriu principii de bază : munca este o îndatorire de onoare pentru fiecare cetățean capabil de aceasta ; statul nostru apără proprietatea socialistă și proprietatea particulară ; este garantată exercitarea deplină a drepturilor cetățenilor, se asigură legalitatea socialistă și se apără ordinea de drept ; de asemenea este prevăzută dezvoltarea învățămîntului de toate gradele și asigurarea condițiilor pentru înflorirea și mai departe a științei, artei și culturii ; proiectul arată că relațiile cu celelalte state se bazează pe respectarea suveranității și independenței naționale, a egalității în drepturi și a neamestecului în treburile interne.

Nu este îngăduită nici un fel de îngrădire a acestor drepturi în exercitarea cărora nu se face deosebire privind naționalitatea, rasa, sexul sau religia. Sînt stabilite măsuri speciale de ocrotire a muncii femeilor și tineretului. De asemenea, toți cetățenii Republicii au dreptul la învățătură, la odihnă, dreptul de a alege și de a fi aleși. Libertatea cuvîntului, a presei, a întrunirilor, a mitingurilor și a demonstrațiilor este asigurată.

Îndrumați de partid, oamenii de artă s-au alăturat din toată inima și cu toată forța luptei pentru construirea unei țări noi, unor oameni noi, unei vieți noi, unei societăți noi. Contribuția lor este apreciată de partid și de întreg poporul.

În muzica românească din ultimii 10—15 ani au crescut talente, s-au creat lucrări de valoare care îmbogățesc patrimoniul culturii noastre și se fac din ce în ce mai simțite în contextul muzicii universale. Compozitorii și-au perfecționat măiestria, și-au îmbogățit treptat mijloacele de expresie, și-au lărgit orizontul, au acumulat experiență.

Cu prilejul celui de al IX-lea Congres al Partidului, compozitorii prezintă, alături de toți oamenii muncii, prinosul activității lor partidului și poporului, culturii naționale și universale, cu conștiința că-și îndeplinesc o datorie de onoare.

Odată cu dezvoltarea economiei și vieții noastre sociale, odată cu maturizarea culturii și artei noastre, odată cu apariția în cîmpul creației muzicale a noi și noi talente de diferite generații, odată cu contactul din ce în ce mai larg dintre muzica românească și muzica și muzicenii de pretutindeni, s-au înmulțit stilurile, s-au diversificat mijloacele de expresie, s-au îmbogățit formele de realizare a creației muzicale românești. S-au afirmat personalități, profiluri noi, originale.

Oricît de largă este însă scara de nuanțe care ne deosebește în formă și în mijloacele de expresie, oricît de personali, de originali devenim în creație, un lucru ne este comun și ne unește strîns : este și trebuie să fie concepția de bază a creației noastre, unitatea de gîndire, atitudinea față de societatea și oamenii în mijlocul cărora trăim, responsabilitatea morală față de poporul nostru întreg. Operele noastre se deosebesc prin stiluri, prin formă, prin mijloacele cu care le realizăm, însă se aseamănă și trebuie să se asemene prin conținutul lor.

Din conștiința datoriei de a deveni și rămîne exponenți ai vieții, ai luptei, ai realizărilor și aspirațiilor poporului nostru, martori ai epocii pe care o trăim, n-ar fi posibil, fără consecințe grave față de opera pe care o creăm, să ne depărtăm de oameni și de viața lor, rătăcindu-ne pe poteci pustii, străine, fără ieșire.

Aceeași conștiință ne face să nu uităm datoria elementară de a lupta pentru ridicarea celor mulți, de a cinsti și dezvolta tradițiile culturii și muzicii noastre.

Trebuie să ne străduim în mod conștient să creăm valori de artă autentică, care să ne reprezinte ca popor.

Cunoscînd, cinstind, înțelegînd adînc cultura și arta tuturor popoarelor, învățînd de pretutindeni și de la toți să devenim reprezentanți autentici, originali, de valoare ai acestui pămînt și ai acestui popor care ne-a născut și în mijlocul căruia trăim.

Sîntem recunoscători partidului pentru întîlnirea cu oamenii de artă care ne-a prilejuit ocazia să ne verificăm și să ne întărim convingerile și respectul față de forța morală și înțelepciunea poporului nostru.

Proiectele de directive și proiectul Constituției Republicii Socialiste România, reprezintă documente de mare importanță în istoria dezvoltării țării noastre.

Peste 5 și peste 10 ani poporul român va cunoaște o viață și mai bună și va porni mai departe încrezător, spre noi victorii. Iată pentru ce poporul român dorește cu toată forța și din adîncul inimii pacea. Să nu se întrerupă niciodată pulsul mașinilor, să nu se întunece lumina care se revarsă pe plaiurile noastre, să nu rămînă ogoarele nelucrate, să nu stagneze ritmul în care ne-am obișnuit să avansăm.

ÎN DEZBATEREA UNIUNII COMPOZITORILOR

Proiectul de Directive și Proiectul Constituției

În plenara lărgită care a avut loc la Uniunea compozitorilor s-a dezbătut proiectul de Directive. Condusă de compozitorul Ion Dumitrescu, președintele Uniunii compozitorilor, plenara a reunit pe membrii bucureșteni ai Uniunii, compozitori și muzicologi, precum și pe reprezentanții filialelor din Cluj, Iași și Tg. Mureș.

Luînd cuvîntul, compozitorii Alfred Mendelsohn, Theodor Bratu, Matei Socor, Aurel Stroe, Dumitru Bughici, George Grigoriu, Temistocle Popa, Domnica Dumitrașcu, muzicologul Vasile Tomescu, Gabriela Gorovei, secretarul organizației U.T.M., și-au arătat adeziunea lor deplină la prevederile Proiectului de Directive. Subliniind însemnătatea lor pentru dezvoltarea multilaterală a economiei și culturii pe drumul construcției socialiste în patria noastră, pentru ridicarea nivelului de trai al oamenilor muncii, ei și-au exprimat în același timp mîndria pentru remarcabilele succese obținute de poporul român sub conducerea partidului, hotărîrea muzicienilor de a traduce în viață Directivele.

Compozitorul Ion Dumitrescu a reliefat în cuvîntarea sa perspectivele luminoase pe care Directivele le deschid viitorului țării, științei și culturii. În lupta pentru construirea unei țări noi, alături de ceilalți cetățeni, muzicienii și-au adus contribuția lor. Astfel s-a dezvoltat muzica românească din ultimii 10—15 ani, au crescut talente, s-au afirmat toate individualitățile.

Relevînd grija deosebită pe care partidul și statul nostru o acordă culturii, științei, artei, compozitorii Dumitru Bughici, Aurel Stroe ca și ceilalți vorbitori, s-au referit pe larg la însemnătatea îndrumărilor prețioase pe care partidul le dă oamenilor de artă. Ei au arătat că recenta întîlnire și schimbul de păreri cu conducătorii de partid și de stat, ideile și îndemnurile exprimate cu acest prilej de tovarășul Nicolae Ceaușescu, prim-secretar al C.C. al P.C.R., constituie pentru compozitori și muzicologi un puternic impuls în activitatea artistică. Participanții au subliniat sarcinile ce le revin în crearea unor opere de înaltă ținută artistică, opere

care să aducă o contribuție sporită la formarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii.

„Există în cifrele Proiectului de Directive — spunea în cuvîntul său compozitorul Alfred Mendelsohn — o mare poezie, poezia făurită prin munca unui popor întreg condus de un partid încercat, neabătut în țelurile sale, puternic legat de viață, de realitate în dezvoltarea ei revoluționară, dinamic și lucid.

Asemenea calități trebuie să pătrundă organic în viața noastră, în comportare, în creația noastră.

Perfecționarea și contemporaneizarea sînt comandamente comune atît științei, cît și artei socialiste. Deși premisele sînt altele în știință și altele în artă, există totuși tendința comună spre desăvîrșirea prin învingerea rutinei, prin abordarea îndrăzneață a noi domenii de creație, printr-o investigație tot mai profundă a realității. Asigurăm partidul că nu vom precupeți nici un efort pentru a fi la înălțimea sarcinilor trasate în Proiectul de Directive ale Congresului al IX-lea al P.C.R., muncind cu însuflețire și cu simț al perspectivei și al responsabilității față de viitorul patriei noastre socialiste".

„Proiectul de Directive ale Congresului al IX-lea al P.C.R. cu privire la dezvoltarea economiei naționale în perioada 1966—1970 cu privire la valorificarea surselor energetice și electrificarea țării în perioada 1966—1975 este un vast program pe calea desăvîrșirii construcției socialiste, un document care exprimă forța și superioritatea orînduirii socialiste, o chezășie a izbînzilor poporului nostru condus cu înțelepciune și fermitate de partid, o proiectare științifică a activității de ridicare a României de mîine pe noi trepte ale progresului material și spiritual.

Din programul de viitor al dezvoltării țării noastre se desprinde grija caldă și atentă pentru înflorirea culturii și artei noi, socialiste.

Întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă dovedește că problemele făuririi frumuseților spirituale fac parte integrantă la noi din progresul de transformare a patriei". — a arătat muzicologul Vasile Tomescu.

Luînd cuvîntul compozitorul Matei Socor a spus :

Cînd măsori cu gîndul drumul străbătut de la eliberare și de la începuturile socialiste ale țării pînă la etapa nouă care începe, înțelegi — nu numai ca pe o teorie abstractă, ci ca pe o experiență colectivă și personală — că viața noastră a oamenilor de artă, este un fragment inseparabil al vieții și luptei unui întreg popor angajat cu forța irezistibilă într-o direcție precisă.

Tot ceea ce reușim să spunem cu talent mai mare sau mai modest nu poate fi decît ecoul acestei lupte epocale și exprese a voinței de a ridica steagul ei și mai sus.

Noile directive, care vor condiționa dezvoltarea țării în viitorul apropiat, reprezintă continuarea liniei ascendente și justifică acel sentiment alcătuit deopotrivă din afecțiune și optimism exprimat în cuvintele :

Îmi iubesc patria așa cum e, o iubesc și mai mult așa cum va fi.

Compozitori, am dat glas acestui sentiment fiecare cu vibrația personală și cu puterea de care ne-am învrednicit. Nici un cîntec de slavă nu e prea înalt față de măreția bătăliei oamenilor pentru socialism. Cît de înalte, mărețe și umane vor trebui să fie imnurile de slavă pe care le vom cînta în cinstea omului care ne apropie de comunism ?

Întrebarea impune și răspunsul : să ne încercăm puterile !

„În cadrul acestei dezbateri a Proiectului de Directive, manifestare grandioasă a democratismului autentic al orînduirii noastre — spunea, la rîndul său, compozitorul Temistocle Popa — ne manifestăm profundul nostru atașament față de acest înălțător program.

În ansamblul lor, prevederile acestor Directive vor continua linia dezvoltării ascendente în ritm susținut a economiei naționale, ca un complex unitar, armonios și echilibrat, prin continuarea industrializării socialiste. Alături de toți oamenii muncii, noi compozitorii vedem în Directive, ca și în întreaga politică a partidului, o expresie a propriilor noastre interese și convingeri ; chintesența programului luminos de înflorire și prosperitate a patriei noastre.

Noi compozitorii ne angajăm să creăm noi opere care să redea veridic viața, lupta, preocupările oamenilor muncii, viața minunată de astăzi.

În sfera noastră de activitate trebuie să consacrăm acestor planuri toată inițiativa și puterea de muncă. Sîntem convinși că obiectivele înscrise în Proiectele de Directive vor fi înfăptuite cu succes. Această convingere izvorăște din experiența atîtor ani de construcție socialistă care au verificat practic justețea politicii partidului".

În cuvîntul său, compozitorul Theodor Bratu accentua : „Proiectul de Directive este o expresie fidelă a concepției marxist-leniniste, aplicată la condițiile concrete ale țării, ale poporului nostru. Este de remarcat în Directive cuprinderea diferențiată și totodată armonioasă a tuturor sectoarelor economiei naționale, toate concurînd spre un țel final, și anume crearea unui mare belșug de bunuri materiale și culturale, care să facă tot mai fericită viața întregului popor muncitor de la orașe și sate. În Directive vedem gîndul înțelept și clarvăzător, neabătut al Partidului care ne conduce spre culmile însorite ale comunismului".

În încheierea plenarei, participanții au adresat o telegramă Comitetului Central al Partidului Comunist Român, în care și-au exprimat adeziunea totală la politica partidului și hotărîrea neabătută de a nu precupeți nici un efort pentru a reda în operele lor, la un cît mai înalt nivel artistic, preocupările și lupta poporului

nostru, cît mai plastic realitatea minunată de astăzi, pe care oamenii muncii o făuresc cu abnegație și eroism sub înțeleapta conducere a partidului.

O altă plenară lărgită, la care au participat compozitori și muzicologi, membri ai Uniunii, redactori ai Editurii muzicale și ai Revistei Muzica, salariați, a dezbătut proiectul de Constituție.

Compozitorul Ion Dumitrescu, a prezentat conținutul proiectului de Constituție, subliniind importanța și semnificația viitoarei legi fundamentale a României socialiste.

În cuvîntul său, compozitorul Alfred Mendelsohn a făcut un scurt istoric al vechii orînduiri sociale a țării noastre. În ciuda pretențiilor burghezo-moșierimii că România era suverană și independentă, în realitate ea era aservită intereselor străine.

Primul articol al Constituției consfințește victoria socialismului la orașe și sate. În lupta pentru construirea socialismului și comunismului se întărește continuu alianța dintre clasa muncitoare și țărănimea muncitoare — rolul conducător avîndu-l clasa muncitoare.

A. Mendelsohn a conchis, în lumina textului Constituției, că scopul întregii activități de stat îl constituie: dezvoltarea orînduirii socialiste, care a transformat țara noastră dintr-o țară eminamente agricolă, cum era numită, într-o țară industrială; creșterea bunei stări materiale și culturale a oamenilor muncii cît și a venitului național.

Documentul pune accentul pe demnitatea și libertatea omului, pe libertatea de creație a oamenilor din domeniul științei, artei și culturii, pe posibilitatea de afirmare multilaterală a personalității umane.

În încheiere au fost reliefate atribuțiile statului socialist, care sînt: organizarea, conducerea, planificarea economiei naționale; apărarea proprietății socialiste; garantarea legalității socialiste; dezvoltarea învățămîntului, culturii, științei și artei; ocrotirea sănătății; asigurarea apărării țării; organizarea relațiilor cu alte state pe baza principiului respectării suveranității, independenței naționale, egalității în drepturi.

Constituția de altă dată, „mama legilor" — a spus Constantin Palade — era făcută să ocrotească exploatarea și fără-delegile față de popor.

Proiectul de constituție pe care-l avem azi, are la bază cele mai înalte și profunde idei umane. Născut din însăși realitatea vieții de azi, în devenire, „Proiectul" este expresia a tot ce-i mai caracteristic din baza materială și din profilul moral-spiritual al poporului nostru.

Schimbările calitative — a arătat Domnica Dumitrașcu — intervenite în societatea din patria noastră, apărute datorită eforturilor unite ale întregului nostru popor, condus de forța clarvăzătoare și înțeleaptă a partidului, sînt oglindite în proiectul de constituție al Republicii Socialiste România. Pentru toți oamenii muncii din țara noastră acest proiect de Constituție este încă un prilej de mîndrie, de entuziasm, de înzecire a eforturilor și de strîngere a rîndurilor în jurul încercatului și iubitului nostru conducător, Partidul.

„De cîtăva vreme mă urmărește senzația de a trăi într-un ritm deosebit de accelerat, a spus Sergiu Sarchizov. Fapte în sprijinul acestei idei sînt multe, dacă ar fi să considerăm numai întrunirile noastre pentru a lua cunoștință și a discuta documente de importanță fundamentală în istoria poporului și partidului nostru.

Proiectul noii noastre Constituții reprezintă consfințirea — într-o formă sobră, răspicată — a unei mari victorii a poporului nostru. România socialistă este astăzi un fapt împlinit. Mai modeste sau mai spectaculoase, roadele eroismului cotidian al oamenilor muncii au crescut într-un edificiu măreț ale cărui contururi deabia începem să le întrezărim.

Odată cu legitima mîndrie ce ne animă, își face loc în sufletele noastre și năzuința de a fi — permanent — la înălțimea acestui eveniment, de a fi demni contemporani ai României Socialiste, ai noii noastre patrii".

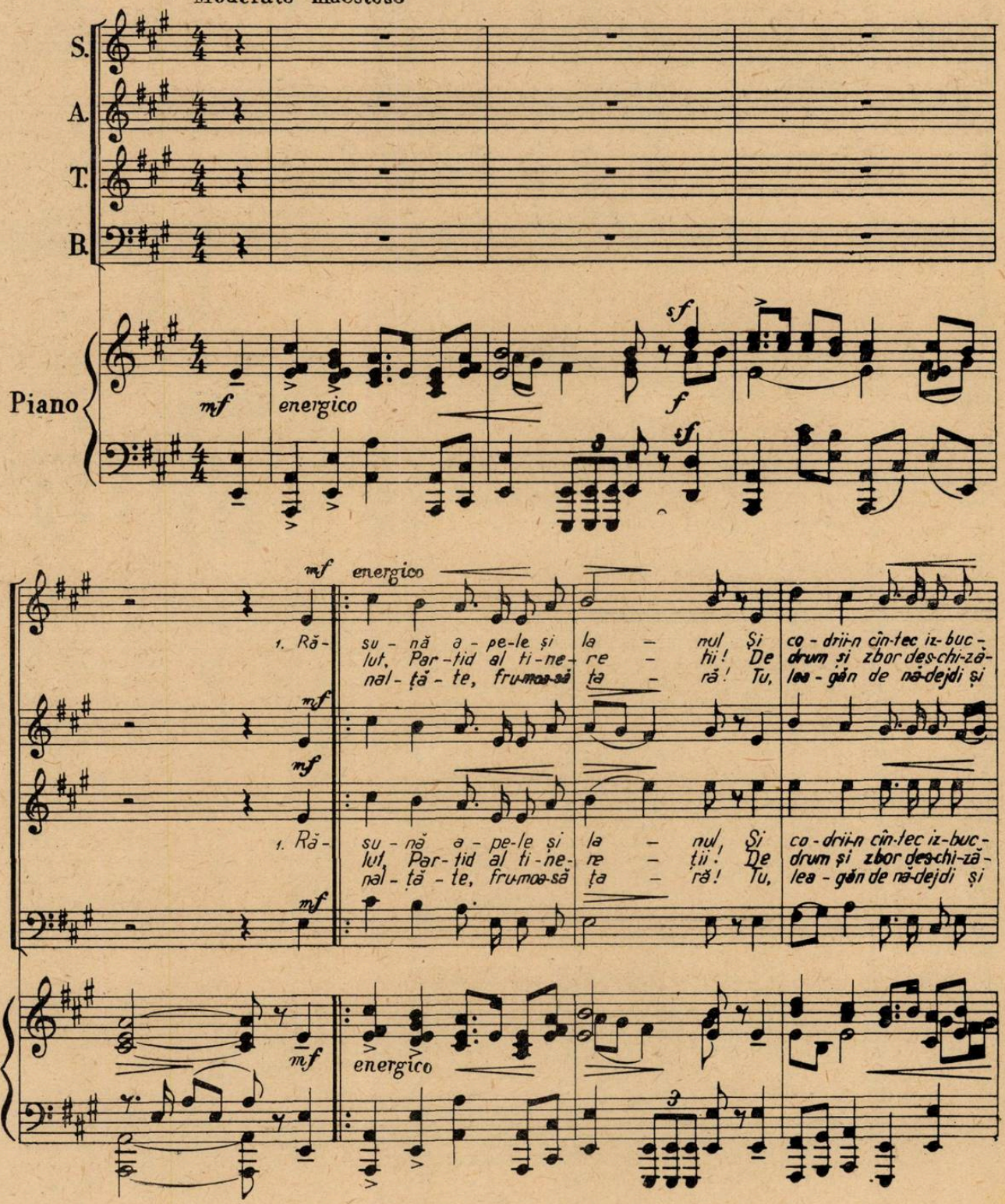
În ansamblul activității oamenilor muncii din țara noastră, munca artiștilor, a creatorilor se bucură prin noua lege fundamentală de asigurarea condițiilor materiale și morale, ceea ce ne sporește entuziasmul și răspunderea noastră de compozitori și cetățeni, a spus Diamandi Gheciu.

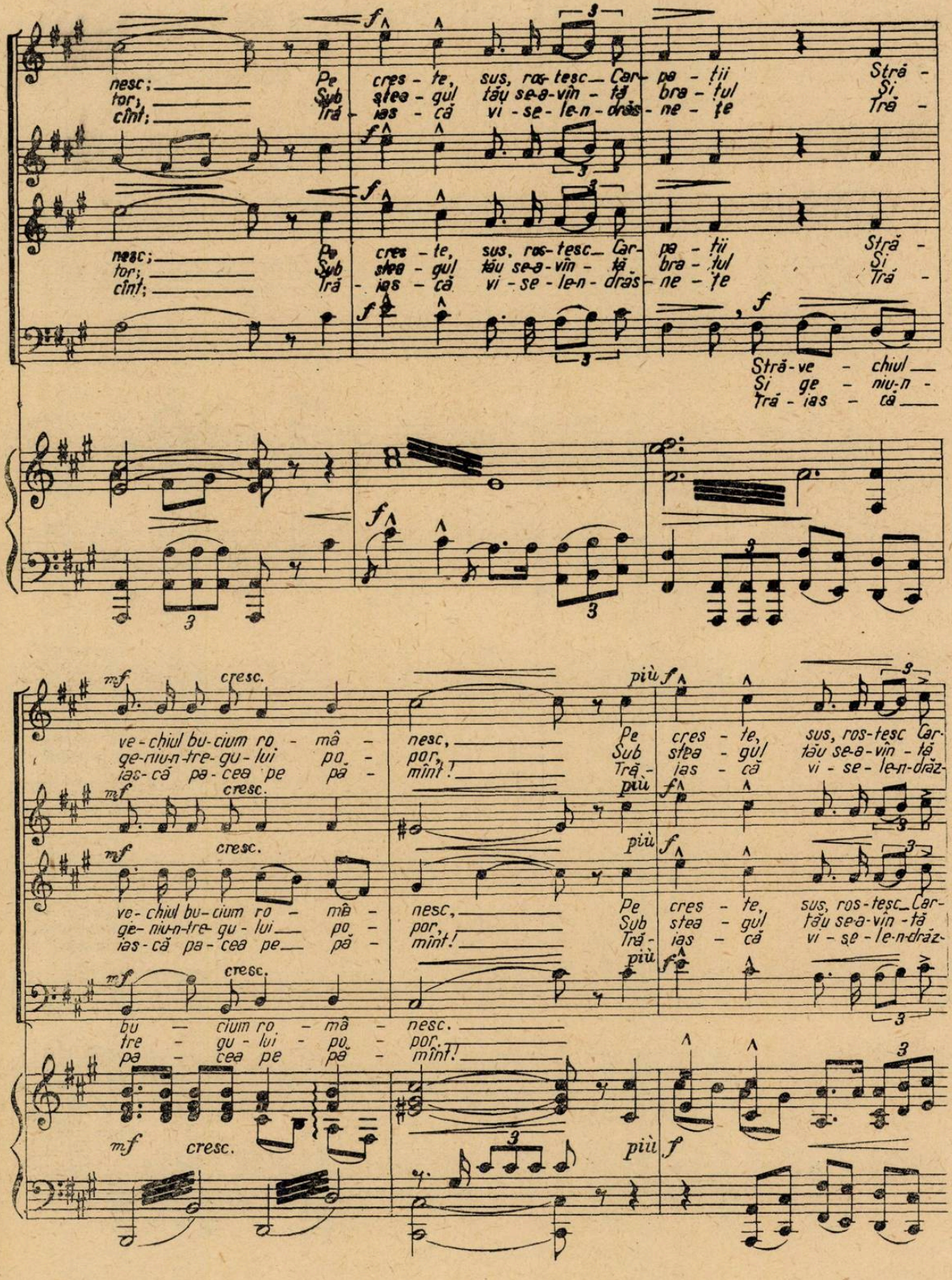
Noua constituție care are adeziunea entuziastă a tuturor oamenilor muncii din țara noastră, constituie un puternic factor de mobilizare în opera de construire a socialismului și de trecere la comunism.

ÎNALȚĂ-TE, FRUMOASĂ ȚARĂ !

Versurile de Eugen Frunză — *Muzica de* Ioan D. Chirescu

Moderato maestoso





nesc; Pe cres - te, sus, ros-tesc Car- pa - ții Stră -
tor; Sub stea - gul tău se-a-vîn - tă bra - țul Și
cînt; Tră - ias - că vi - se - le-n - drăs - ne - țe Tră -

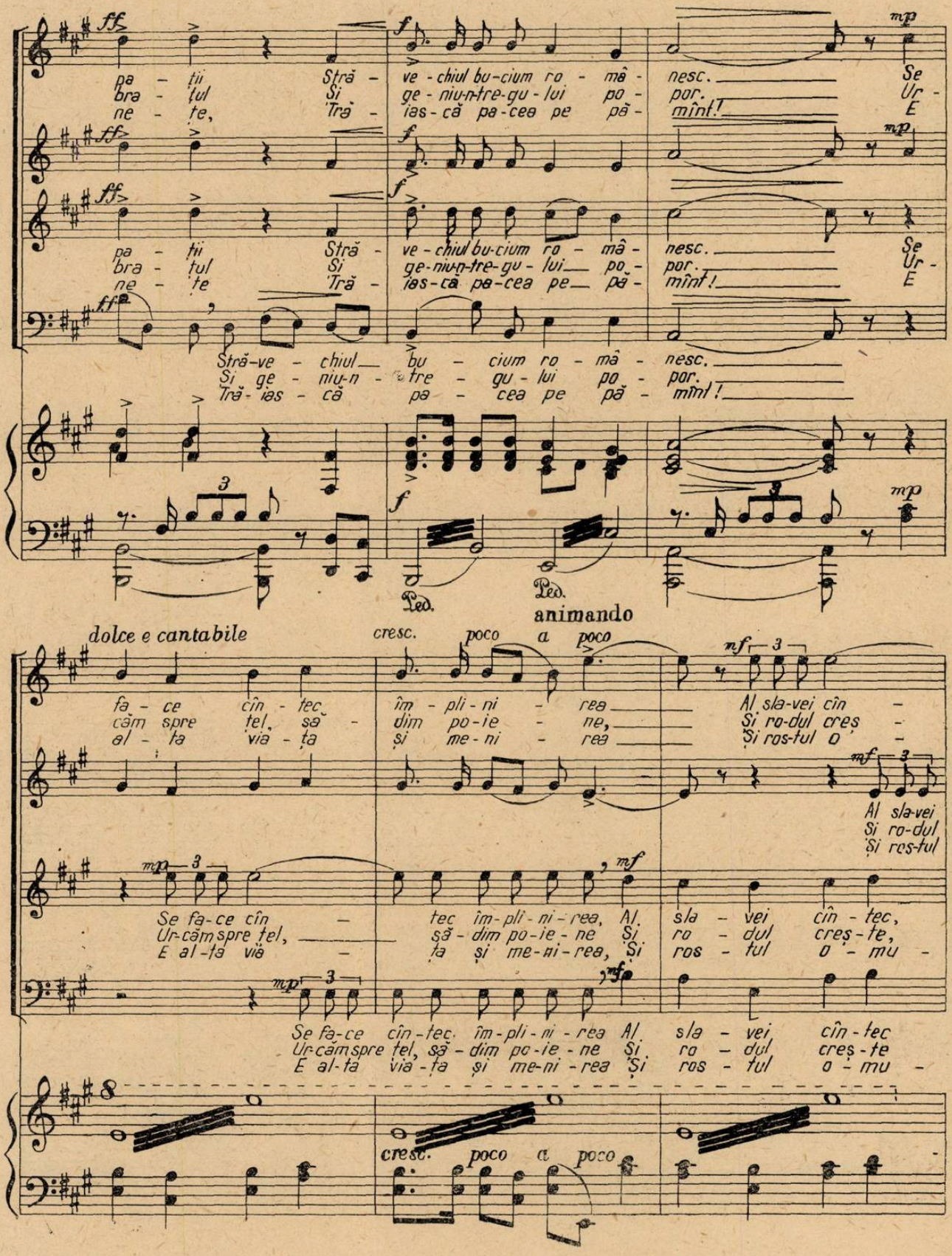
nesc; Pe cres - te, sus, ros-tesc Car- pa - ții Stră -
tor; Sub stea - gul tău se-a-vîn - tă bra - țul Și
cînt; Tră - ias - că vi - se - le-n - drăs - ne - țe Tră -

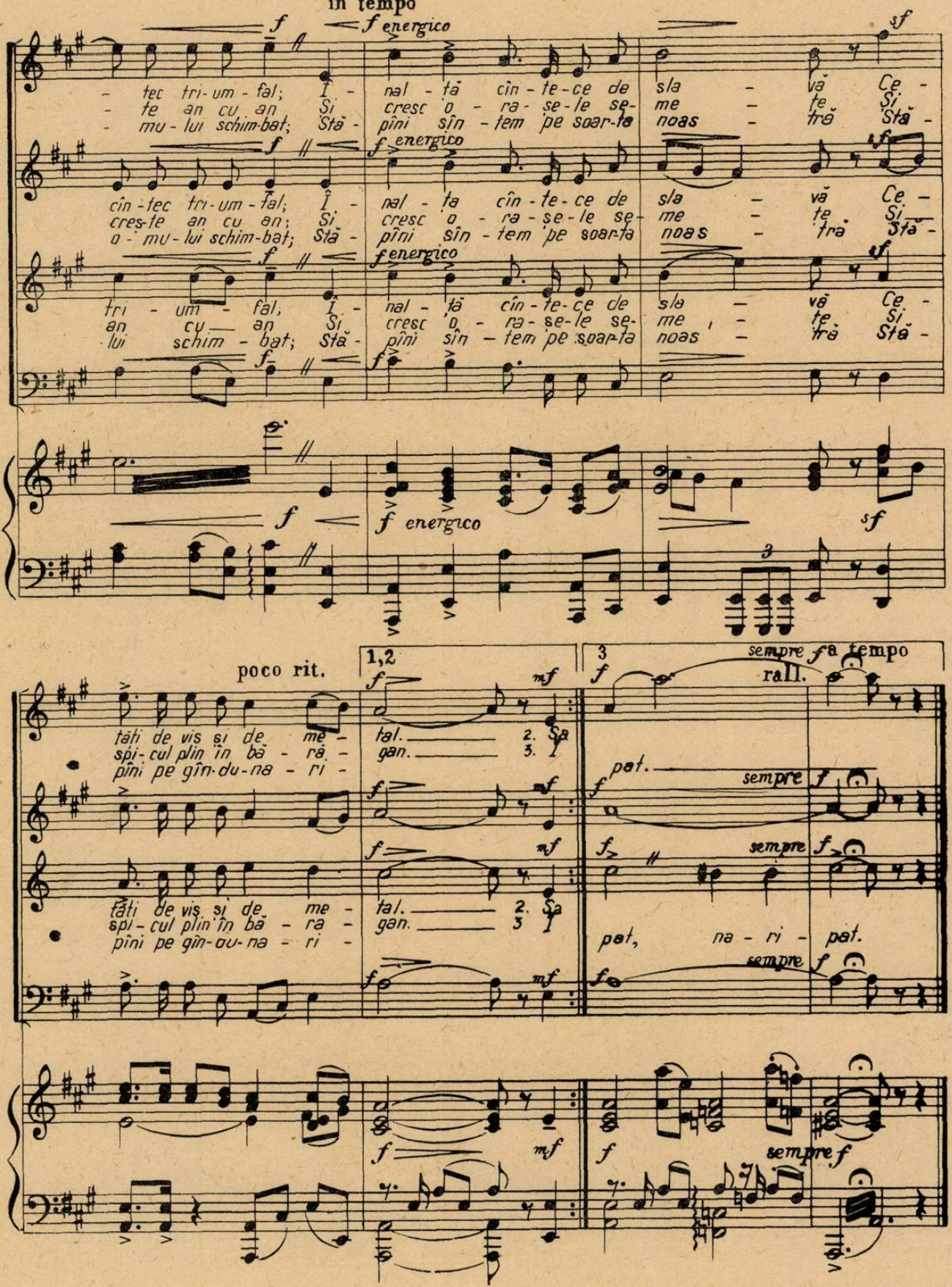
Stră-ve - chiul
Și ge - niu-n -
Tră - ias - că

ve-chiul bu-cium ro - mâ - nesc, Pe cres - te, sus, ros-tesc Car-
ge-niu-n-tre-gu-lui po - por, Sub stea - gul tău se-a-vîn - tă
ias-că pa-cea pe pă - mînt! Tră - ias - că vi - se - le-n-drăz-

ve-chiul bu-cium ro - mâ - nesc, Pe cres - te, sus, ros-tesc Car-
ge-niu-n-tre-gu-lui po - por, Sub stea - gul tău se-a-vîn - tă
ias-că pa-cea pe pă - mînt! Tră - ias - că vi - se - le-n-drăz-

bu - cium ro - mâ - nesc.
tre - gu - lui - po - por.
pa - cea pe pă - mînt!


pa - tii Stră - ve - chiul bu-cium ro - mâ - nesc. Se
bra - țul Și ge - niu-n-tre-gu - lui po - por. Ur -
ne - te, Tră - ias-că pa-cea pe pă - mînt! E
Stră-ve - chiul bu - cium ro - mâ - nesc.
Și ge - niu-n - tre - gu - lui po - por.
Tră-ias - că pa - cea pe pă - mînt!
Ped.
Ped.
animando
dolce e cantabile
cresc. poco a poco
fa - ce cîn - tec îm - pli - ni - rea Al sla-vei cîn -
căm spre țel, să - dim po-ie - ne, Și ro-dul creș -
al - ta via - ța și me - ni - rea Și ros-tul o -
Al sla-vei
Și ro-dul
Și ros-tul
Se fa-ce cîn - tec, îm-pli-ni-rea, Al sla - vei cîn - tec,
Ur-căm spre țel, să-dim po-ie-ne Și ro - dul creș - te,
E al-ta via - ța și me-ni-rea, Și ros - tul o - mu -
Se fa-ce cîn-tec îm-pli-ni-rea Al sla - vei, cîn-tec
Ur-căm spre țel, să-dim po-ie-ne Și ro - dul creș-te
E al-ta via-ța și me-ni-rea Și ros - tul o - mu -
cresc. poco a poco


in tempo
f
f energico
sf
- tec tri-um-fal; Î- nal-tă cîn-te-ce de sla - vă Ce -
- te an cu an, Și cresc o-ra-șe-le se- me - te Și
- mu-lui schim-bat; Stă- pîni sîn-tem pe soar-ta noas - tră Stă -
cîn-tec tri-um-fal; Î- nal-tă cîn-te-ce de sla - vă Ce -
cres-te an cu an; Și cresc o-ra-șe-le se- me - te Și
o-mu-lui schim-bat; Stă- pîni sîn-tem pe soar-ta noas - tră Stă -
tri-um-fal; Î- nal-tă cîn-te-ce de sla - vă Ce -
an cu an Și cresc o-ra-șe-le se- me - te Și
lui schim-bat; Stă- pîni sîn-tem pe soar-ta noas - tră Stă -
poco rit.
1,2
3
mf
sempre f a tempo
rall.
tăți de vis și de me- tal. 2. Să
spi-cul plin în bă-ră- gan. 3. I
pîni pe gîn-du-na-ri-
pat.
sempre
na-ri-
pat.

ÎN CINSTEA CELUI DE-AL IX-LEA CONGRES AL PARTIDULUI

Săptămîna Muzicii Românești

În cinstea celui de-al IX-lea Congres al Partidului, acest important eveniment din viața poporului nostru, s-a desfășurat în întreaga țară „Săptămîna muzicii românești". Atît în Capitală cît și în principalele orașe ale patriei noastre au avut loc peste 25 concerte de muzică simfonică și de cameră, concerte corale și spectacole de operă la care și-au dat concursul orchestre de seamă, dirijori, soliști vocali și instrumentiști valoroși.

Cu acest prilej s-au executat aproape 70 lucrări simfonice, vocal-simfonice, coruri, lied-uri ale compozitorilor noștri — unele în primă audiție.

Această afirmare este elocventă pentru drumul necontenit ascendent al creației noastre muzicale. Apare, tot mai evidentă, înrîurirea exercitată asupra compozitorilor de uriașele prefaceri înnoitoare din patria noastră, de exemplul înălțător al muncii neobosite a tuturor celor ce construiesc cu un avînt nestăvilit socialismul. Această desfășurare de forțe active și transformările revoluționare din toate domeniile de activitate, au avut și au o influență dintre cele mai pozitive asupra creației muzicale iar „Săptămîna muzicii românești" a constituit, într-o bună măsură, un adevărat bilanț al realizărilor compozitorilor noștri.

Apare tot mai limpede că atmosfera, climatul atît de favorabil creației, în care s-au dezvoltat compozitorii în anii puterii populare, a favorizat apariția unor lucrări ce poartă pecetea puternică a vremurilor pe care le trăim.

În diversitatea tematicii, în varietatea stilurilor ca și a genurilor abordate, s-a putut desluși ușor, preocuparea de fond a creatorilor de a oglindi, cu cît mai multă originalitate și cu o sporită măiestrie artistică, realitățile actuale.

În acest sens programele concertelor din „Săptămîna muzicii românești" au constituit o adevărată sinteză a realizărilor din ultimii ani.

La Filarmonica „George Enescu" a fost prezentată, de către dirijorul Mircea Cristescu, pe lîngă Simfonia dramatică de Wilhelm Berger și Concertul pentru vioară și orchestră de Pascal Bentoiu (solist Ștefan Gheorghiu), lucrarea inspirată din mărețele înfăptuiri ale socialismului: Suita „Cîmpenească" închinată de Gheorghe Dumitrescu încheierii, în 1963, a colectivizării agriculturii în țara noastră. Tot astfel la Radioteleviziune, dirijorul Iosif Conta a prezentat, în primă audiție, Simfonia concertantă pentru orgă și orchestră mare de Alfred Mendelsohn, lucrare cu caracter, într-o măsură, programatic și al cărei epigraf îl constituie versurile: Tu ți-ai învins pămîntul, mormîntul și destinul / Se învinse omul neașteptat, stăpînul / din „Cîntarea omului" de Tudor Arghezi — lucrare exprimînd lupta dusă împotriva forțelor naturii și împotriva forțelor retrograde ale societății, luptă a cărei victorie o hotărăște rațiunea. Cu același prilej au fost interpretate Coloana infinită de Tiberiu Olah, *Omagiu lui Enescu* de Theodor Grigoriu și, în primă audiție, *Scene* de Ștefan Niculescu.

La Filarmonica din Iași a fost prezentată sub conducerea dirijorului Ion Baciu, Cantata „Cîntec apelor țării" de Gheorghe Costinescu cu concursul solistei Viorica Cortez-Guguianu precum și a corului Filarmonicii dirijat de Ion Pavalache.

Este un adevărat imn închinat atît splendoarei peisajului românesc cît și muncii dîrze de valorificare a energiei pe care o reprezintă apele noastre. În cadrul concertului s-a mai executat în primă audiție Simfonietta de Vasile Spătărelu.

La Cluj în cadrul concertului dirijat de Mircea Cristescu au fost prezentate, între altele, Suita a II-a din baletul „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora pe un libret de Mariana Dumitrescu, Simfonia brevis *de Cornel Țăranu iar, în primă audiție, lucrarea vocal-simfonică „Inima bătrînului Vezuviu" de Max Eisikovitz pe versuri de Mihail Beniuc.*

Una din lucrările grăitoare pentru orientarea creației tinerilor compozitori față de viața cea nouă, înfloritoare, a patriei, este „Cantata anotimpului frumuseții" de Walter Mihai Klepper, pe versuri de Toma George Maiorescu. Ea a fost prezentată în primă audiție, la Timișoara, de către corul, soliștii și orchestra simfonică a Filarmonicii, sub conducerea dirijorului Nicolae Boboc. În această lucrare, compozitorul tălmăcește muzical ideia de la temelia poemului: preamărirea muncii în drumul său de la bezna trecutului la era luminii pe care o trăiește poporul azi, cu perspectiva fericită a zilelor de mîine.

La Sibiu, Filarmonica a executat, între altele, sub conducerea dirijorului Henri Selbing „Simfonia eliberării" de Diamandi Gheciu, lucrare evocatoare a

zilelor dramatice, în același timp înălțătoare, legate de eliberarea patriei, iar la Brașov Filarmonica, dirijată de Mircea Lucescu a prezentat două prime audiții ale tinerilor compozitori Andrei Porfetye (Simfonia — serenata) și Irina Odăgescu (Noapte de August) — aceasta din urmă o mișcare simfonică inspirată de istorica eliberare și avînd un caracter omagial față de făuritorii vieții noi din țara noastră. Noapte de August a fost executată, în primă audiție și la Tg.-Mureș de către Filarmonica, sub conducerea tînărului dirijor Dan Jelescu. Tot la Tg.-Mureș, au fost interpretate de către aceeași formație orchestrală, sub bagheta lui Remus Georgescu, Simfonietta de Ion Dumitrescu, Mișcare simfonică de Liviu Glodeanu și, în primă audiție, Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea.

Nu am enumerat, desigur, toate lucrările simfonice prezentate în cadrul Săptămînii muzicii românești. Dar ținem să menționăm participarea vie, activă a tuturor Filarmonicilor din țară, la această adevărată sărbătoare artistică.

Filarmonica din Ploiești a fost prezentă în Săptămîna muzicii românești cu Simfonia ploieșteană de Paul Constantinescu, Concertul pentru vioară și orchestră de Mircea Basarab (solist Cozighian Varujan) și Suita Munții Apuseni de Marțian Negrea, interpretate sub conducerea muzicală a lui Eugen Pricope.

Un program destul de pretențios (și ca extensie, în timp) — a susținut Filarmonica din Craiova dirijată de Teodor Costin (Al. Pașcanu — In memoriam, — D. Capoianu ; Concertul pentru vioară și orchestră solist George Hamza și Simfonia a 16-a Triumful păcii de D. Cuclin) iar la Bacău, dirijorul Ion Baciu a interpretat, între altele, Uvertura festivă de Sigismund Toduță și Concertul pentru harpă și orchestră de Paul Constantinescu (solistă Nicoleta Mastero). Orchestrele din importante centre ale țării, au promovat lucrările unor compozitori locali. Astfel la concertul simfonic al Filarmonicii din Galați dirijat de Alecu Sfetcu și închinat celui de al IX-lea Congres al Partidului, au fost executate în primă audiție, între altele, poemul vocal-simfonic „Slavă Partidului", pentru bariton, bas, recitator și orchestră de Eugen Grigorescu, precum și Cantata „Cîntec pentru viață nouă" pentru soprană, bas, cor și orchestră de Florin Dimitriu. Tot la Galați dirijorul Ury Schmidt a prezentat, la filarmonica locală, trei lucrări în primă audiție : Uvertura de concert de George Enescu, Suita dobrogeană de Paul Jelescu și Simfonia de Adrian Rațiu.

Programe de interes au prezentat, de asemenea Filarmonica din Arad sub conducerea dirijorului Jan Hugo Huss (Ludovic Feldman — Poem eroic, Doru Popovici — Cantata Patria mea, Myriam Marbé — Mic divertisment), Filarmonica din Satu Mare (Zoltan Aladar — Uvertura festivă, Sabin Drăgoi — Cinci cîntece populare pentru orchestră, D. Bughici — Simfonia poem).

Filarmonica din Oradea condusă de Erwin Acél : Cantata de Cezar Corneliu, Concertul pentru pian și orchestră de Pascal Bentoiu (solist : Corneliu Gheorghiu) ș.a.

„Săptămîna muzicii românești" a cuprins manifestări artistice, în Capitală și în țară, care au înfederat și alte aspecte ale creației compozitorilor noștri, realizările din domeniul muzicii de cameră instrumentale și al lied-ului.

Creația de cameră nu este mai puțin importantă. Ea s-a dovedit a se afla în plină ascensiune și, fapt îmbucurător, cucerește necontenit mase tot mai mari de ascultători.

La Filarmonica „George Enescu" au avut loc concerte care au reunit pe compozitorii tineri și vîrstnici laolaltă și pe unii dintre cei mai înzestrați interpreți.

De la Suita pentru flaut și clarinet de Ludovic Feldman, Sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah și Sonata pentru vioară și pian de Dan Constantinescu, de la Trio pentru pian, vioară și clarinet, din Suita „Lupta cu inerția" de Anatol Vieru, și pînă la Cvartetul de coarde nr. 2 de Dumitru Capoianu, s-a putut constata o diversitate îmbucurătoare a mijloacelor de expresie, dovedind pluralitatea formației artistice a compozitorilor noștri și care reprezintă în fond mult dorita diversitate în unitate, întrucît strădania tuturor se dezvoltă într-un singur sens, acela de a oglindi cu cît mai multă măiestrie artistică, în muzica pe care o făuresc, realitățile noastre de viață și de a răspunde setei de artă și cultură a poporului. Un buchet de tineri interpreți inimoși — Alexandru Nicolae flaut, Ion Danie — oboi, Octavian Popa — clarinet, Avy Abramovici vioară, Dan Constantinescu — pian, Aurelian Octav Popa clarinet, Marilena Ilea — pian, George Hamza — vioară I, Constantin Costache — vioara II-a, Constantin Buică — violă și Robert Sladek — violoncel și-au pus cu generozitate talentul în slujba tălmăcirii cît mai luminoase, mai vii și mai apropiate de intențiile exprimate de compozitori în lucrările menționate.

De un succes deosebit s-a bucurat recitalul de lied-uri. Avînd în frunte pe maestrul Mihail Jora, adevărat creator de școală, compozitorii Zeno Vancea, Tudor Ciortea, Diamandi Gheciu, Doru Popovici, Hilda Jerea, Cornel Țăranu, Valentin Gheorghiu, Carmen Petra-Basacopol, Myriam Marbé, Alexandru Hrisanide, Felicia Donceanu, au creat lied-uri de valoare atît sub raportul conținutului de idei și simțăminte cît și al modalităților de exprimare. În interpretarea avîntată, muzicală și de mare sensibilitate pe care le-a dat-o soprana Emilia Petrescu, mezzosoprana Martha Kessler, tenorul Ion Stoian, baritonul Nicolae Gafton, basul Marius Rintzler și pianista Hilda Jerea, ele au reușit să cîștige calda adeziune a tuturor celor ce le-am urmărit.

Într-o seamă de alte centre cu activitate artistică notorie, Cluj, Iași, Timișoara, Tg.-Mureș, Craiova etc. au avut loc concerte de muzică de cameră de un plin interes artistic în cadrul cărora au fost prezentate și lucrări ale compozitorilor locali.

Alte instituții, cum ar fi școlile medii de muzică, școlile populare de artă, precum și orchestrele de instrumente populare s-au manifestat lăudabil prin concerte care s-au bucurat de aprecierea tuturor celor ce le-au urmărit.

„Săptămîna muzicii românești", închinată celui de al IX-lea Congres al Partidului, a prezentat o afirmare a creației românești actuale, ca și a artei noastre interpretative iar succesele obținute de muzicienii noștri atît în țară cît și peste hotare, nu fac decît să sublinieze valoarea realizărilor în anii puterii populare.

„Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora

pe libret de
Mariana Dumitrescu

însemnări despre spectacol

de **HERO LUPESCU**

Să înfrunți stihiile, furtunile năpraznice cînd crezi că bolta cerului se prăbușește furioasă asupra bietelor ființe ale pămîntului, lovind fără cruțare în ele — cînd întunericul parcă a pus stăpînire ca o ghiară imensă asupra luminii — ca numai să-l revezi pe cel pe care l-ai iubit, nu este doar o simplă legendă. Ci măreția omului, nepieritoarea sa frumusețe.

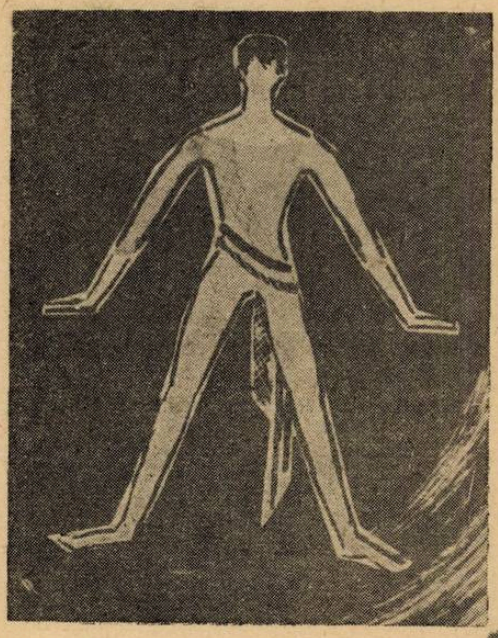
Dragostea lui Menaru și a lui Menan, a învins cele mai cumplite urgii ba chiar și moartea ca — dincolo de bezna ei — iubirea lor să trăiască cu aceeași intensitate neîntreruptă ca inima omului care a urzit-o!

Valurile înalte o aruncă pe Menaru pe mal, ca apoi să poată trece pridvorul casei, pentru a se regăsi, pentru a-l revedea pe Menan; barca purtată pe brațele prietenilor la nunta lor, pînă la mal; norii negri ai morții care înlănțuie și sfarmă necruțător viața lui Menaru și din tot ce-a fost să rămînă doar... un pom înflorit, ce-și înalță crengile neputincioase spre cer, toate sînt de fapt, un imn închinat dragostei adevărate, puternice, înălțătoare.

Cu un deosebit simț al construcției și proporțiilor, în același timp cu multă sensibilitate și talent, Mariana Dumitrescu, autoarea libretului baletului „Întoarcere din adîncuri", și-a compus lucrarea pe contraste puternic subliniate. Măreția și forța dragostei, tragismul morții, trecerea de la fantastic la real, de la poezia legendei la retrospectiva unei puternice iubiri care înfruntă chiar și moartea, dovedesc o concepție unitară, sensibilitate și gust, o știință de a compune, ca un desăvîrșit arhitect, dramaturgia unui spectacol atît de greu și pretențios, ca acel al spectacolului de balet.

Tocmai un asemenea libret a prilejuit maestrului Mihail Jora, o sursă deosebită de inspirație.

Dramaturgia muzicală a noii lucrări a maestrului Jora este extrem de complexă, de interesantă. Ea



tragism. Se spune că, după apariția „Anei Karenina", Tolstoi a primit nenumărate scrisori de la cititori în care au întrebat de ce a omorît-o pe Ana Karenina, la care Tolstoi ar fi răspuns : „Credeți-mă că nu am iubit-o mai puțin decît voi, dar nu am putut altfel". Nici maestrul Jora, „nu a putut altfel", de aceea muzica sa are rezonanțe atît de adînci, atît de umane.

Inspirat din libretul și muzica la acest balet, Oleg Danovsky a creiat spectacolul „Întoarcerea din adîncuri" pe un suflu nou coregrafic. Fantezia sa compune mișcarea, nu ca scop în sine, ci întotdeauna cu un bogat conținut sufletesc, uman. Oleg Danovsky, regizorul și maestrul de balet al spectaco-

dovedește din nou nesecatele sale mijloace de expresie, pe care le regăsim în fiecare nouă lucrare a sa. Eminentul muzician a împletit cu atîta măestrie și gust, poezia, lirismul, tragicul. Și cît omenesc sînt în toate personajele sale! Construcția psihologică muzicală a lui Menaru, a dragostei ei pentru Menan, tragicul desnodămînt al acestei iubiri, forță, vitalitate, robustețe și cîtă lumină în scenele de massă din actul II (nunta), în dansurile invitaților, în scenele de luptă ale pehlivanilor etc. Și tocmai gama atît de largă și variată a mijloacelor de expresie componistice, te farmecă, te emoționează, te conving; chiar atunci cînd natura o smulge pe Menaru dintre cei vii, sbuciumul lui Menan, muzica nu este „ilustrativă" ci cu valențe umane de un adînc

lului, a înțeles foarte bine că limbajul muzical cît și ideea libretului nu pot fi realizate prin desene coregrafice armonizate, care uneori desgolesc de viață interioară personajul și de aceea a transformat mișcarea în verb, în trăire interioară, la „o înaltă tensiune".

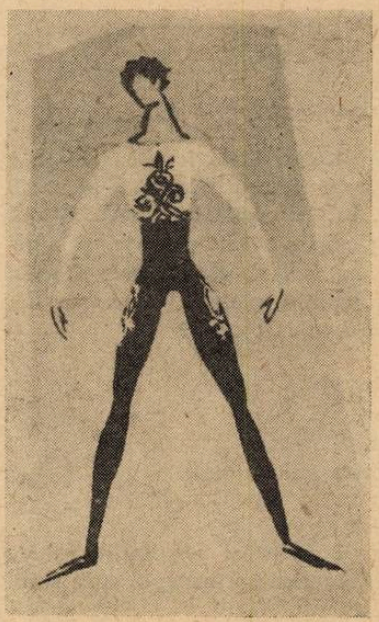
Povestitoarea, în interpretarea admirabilă a Valentinei Massini (voce actrița Dina Cocea) nu este euritmie ci acolo într-adevăr unde puterea cuvîntului încetează, începe mișcarea să vorbească. Dozarea atît de minuțioasă a tragismului povestitoarei și îmbinarea ei cu lirismul, candoarea personajului Menaru, a dragostei ei pentru Menan, magistral interpretate în ambele roluri de Irinel Liciu și respectiv Gabriel Popescu, a rezolvat în acest balet problema atît de grea pentru regizor, trecerea de la fantastic la real.

Retrospectiva pe scenă se poate realiza cu multiple mijloace. Există însă întotdeauna pericolul „melodramatizării". Oleg Danovsky a îmbinat cu multă măestrie legenda cu retrospectiva, sudînd-o într-un tot unitar — cu un perfect echilibru.

Scenele de masă prin ineditul și varietatea lor, au creat un ritm susținut spectacolului, neomițîndu-se nici-un detaliu psihologic.

Măestria și gustul culorii în scenografie a Ofeliei Tutoveanu, au situat-o de mulți ani printre bunii noștri scenografi — casele, satul, valurile, stînca, nu sînt detalii de decor pentru „atmosfera" spectacolului, ci ele își au o funcționalitate dramatică precisă. (Cu surprindere și amărăciune am citit cronica tov. P. Comarnescu din „Scînteia tineretului" unde după părerea mea autorul ei pe nedrept acuză pe scenograf de o „viziune străină de școala noastră de pictură". Este o critică nefondată fiindcă Ofelia Tutoveanu nu numai că nu s-a îndepărtat de școala noastră de pictură, ci a interpretat-o de pe poziții creatoare, nu de copie după Iser sau Dărăscu, ci prin practica ei de pictor scenograf). Un rol însemnat l-a avut și orchestra T.O.B. care sub conducerea talentatului dirijor Iosif Conta, a participat la succesul spectacolului.

„Întoarcerea din adîncuri" s-a înscris ca un succes real în repertoriul primei noastre scene lirice, aducînd o contribuție importantă la îmbogățirea spectacolelor românești de operă și balet. Noul spectacol de balet „Întoarcerea din adîncuri" este într-adevăr gîndit, compus și realizat „din adîncurile" inimii și minții admirabililor noștri artiști.



Schițe de costume de Ofelia Tutoveanu

Un balet pe teme etern omeneşti

de CARMEN PETRA-BASACOPOL

Prin „întoarcerea din adîncuri", baletul românesc se înscrie pe orbita valorilor universale a operelor de artă.

Pana inspirată a Marianei Dumitrescu a glorificat în dimensiuni „transcendentale", sentimentul omenesc al dragostei, reuşind să creeze o traiectorie ce trece dincolo de timp, o adevărată „coloană a infinitului".

Dramaturgia baletului reprezintă scenarizarea unei nuvele fantastice a scriitoarei, o floare sălbatecă crescută pe malurile Mării Negre, în care se contopesc elemente legendare, şi folclorice, inspirate din viaţa pescarilor dobrogeni. Nu găsim o referire la vreo legendă cunoscută, dar atmosfera legendară impregnează povestea celor doi îndrăgostiţi cu mireasma imaginaţiei populare, creind o legătură între rădăcina mitică a filosofiei populare şi transfigurarea creatoare dăruită de poetă.

Menarù şi Menan — iată numele celor doi sortiţi a fi veşnic' uniţi prin focul sacru al dragostei.

Drama lor se petrece pe malurile Mării Negre, într-un sat tătărăsc.

Elementele naturii (marea, copacul, stihiile) care în mod obişnuit crează decorul, aici sînt personagii ce participă la desfăşurarea acţiunii, determinînd anumite grupări de forţe şi dinamizînd înlănţuirea tragică a evenimentelor.

Asemeni corului din tragediile antice, povestitoarea — care reprezintă raţiunea suficientă a dramei, cum am numi-o astăzi, sau destinul, cum l-ar numi cei vechi — integrată în acţiune, ne însoţeşte pas cu pas de-a lungul întîmplărilor, ca un martor obiectiv. Printr-o corespondenţă în mişcări, ea realizează o traducere în gest a textului poetic conceput în versuri albe.

Acest procedeu de sinteză a mai multor arte, topite într-un aliaj îmbogăţit, corespunde cu viaţa complexă a epocii contemporane, deşi epopeea întoarcerii din adîncuri, în simbolistica ei, este valabilă pentru toate timpurile şi pe orice ţărm al lumii terestre. Dintre arte, muzica e preponderentă, dar ea evoluează într-un mediu de poezie, de dramă, de dans, de pictură, arhitectură şi în ultimă instanţă de filozofie.

Iată o succintă expunere a evenimentelor dramatice: după o furtună neobişnuit de puternică, pe ţărmul mării, se găseşte aruncată de valuri, o fecioară înecată. Elementele naturii — stihiile mării, vîntului, pămîntului şi focului — asistă la întoarcerea fecioarei din valuri. Cu cîteva zeci de ani în urmă „sălbaticele" stihii o despărţiseră de iubitul ei, în ziua nunţii:

„Stihiile nu iartă
O veşnică dragoste-n lume,
Sau în faţa marii iubiri
Îşi pleacă şi ele fruntea ?...

De data aceasta îşi pleacă şi ele fruntea „în faţa marii iubirii" şi graţie lor fecioara înecată, Menarù, îşi regăseşte puterile, se desprinde cu greu din apă cu trupul plin de alge, în păr şi pe braţe, şi ameţită priveşte în jur cu spaimă şi dragoste florile, mărăcinii, bulgării de pămînt, pietrele, ... parc-ar lua cunoştinţă prima dată de univers.

„Menarù
Menarù
Moartă fecioară,
Te-ai născut pentru a doua oară...
Bucură-te..."

Memoria pămîntească îi revine şi reamintindu-şi de cele petrecute, se hotărăşte să se îndrepte spre satul de pescari în care s-a născut.

În actul al doilea, întoarsă în sat, Menarù intră în casa nupţială unde nu mai găseşte pe nimeni, în schimb întrevede ziua fericită şi blestemată totodată, ziua nunţii ei.

Prin tehnica modernă a retrospectivei, acţiunea se întoarce cu zeci de ani în urmă. Această aparenţă de reversibilitate a timpului, care se petrece în memoria redeşteptată a Menarùnei şi care prinde viaţă pe scenă în faţa ochilor noştri, crează un contrast izbitor cu trăirile deslegate de real ale actului întîi. În actul al doilea nunta şi moartea Menarùnei sînt create în firescul vieţii cotidiene, cu toată vigoarea voluptuoasă şi senzuală a evenimentelor, trăite în limitele impuse de viaţa însăşi.

„Era o zi de vară,
Senină
Şi albă
Şi fierbinte..."

În piaţa satului, sătenii sărbătoresc nunta lui Menan cu Menarù. Cei doi logodnici, după ce iau parte la veselia consătenilor, ei înşişi prinzîndu-se în dansurile avîntate, deslănţuite într-un iureş de bucurie şi după ce au fost uniţi pe vecie, sînt urcaţi într-o lotcă nouă, plină de flori, pentru a pleca pe mare într-o călătorie a dragostei şi a singurătăţii...

„Menarù şi Menan
Sînt pentru prima oară singuri,
Împreună....
Se pierd
Se pierd singuri
Între cer şi adîncuri"...

O furtună înspăimîntătoare se deslănţuie şi lotca prinsă în larg se scufundă. Menarù se îneacă iar Menan, salvat de pescari, rămîne zdrobit de durere, cu vălul de mireasă în mînă.

În actul al treilea, ne reîntoarcem în lumea fantasticului.

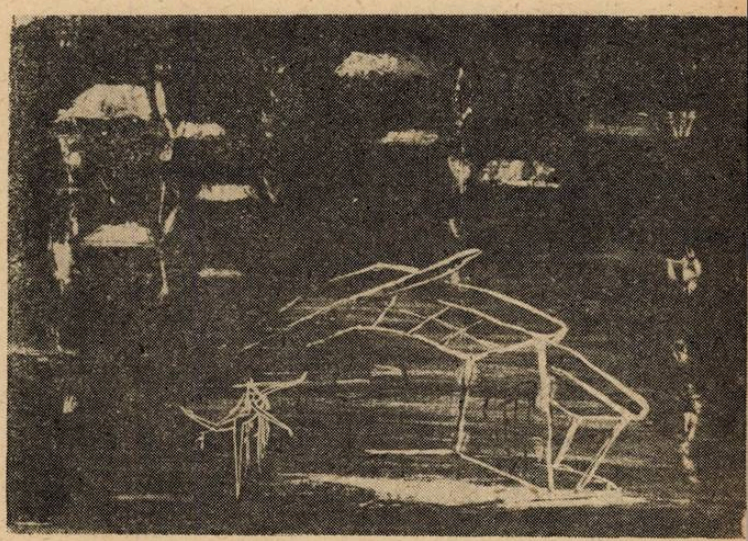
Menarù, copleşită de succesiunea amintirilor care au sfîrşit atît de tragic cu secvenţa înecului, priveşte împrejur. Fiecare lucru din încăpere îi readuce în minte imaginea iubitului, pe care nu l-a uitat niciodată, nici atunci cînd „a adormit cu picioarele împlîntate în nisip şi algele au ţesut în păr, în carne, mătăsuri vii şi mişcătoare, iar scoicile au durat din cochilii, pe-ncetul, cămaşă de piatră..."[1])

Se aud voci de tinere fete, în cor, şi în dreptul ferestrelor se profilează siluetele stihiilor, care o desprind pe Menarù din amintiri şi îi vestesc moartea lui Menan:

„De ieri, Menan e mort...
L-au dus pe malul mării...
Un pom cu frunze roşii,
Îi străjuie mormîntul...

Menan pe ţărm te-aşteaptă...
Hai, zboară către el...

[1]) Din nuvela cu acelaşi nume a Marianei Dumitrescu.



E ziua nunții tale :
O nuntă-n veșnicie..."

Menarù ascultă înfrigurată, apoi aleargă spre mormînt și într-un elan de dragoste smulge copacul ce străjuie mormîntul lui Menan și se preface într-un arbore, rămînînd veșnic alături de cel iubit, cu crengile în bătaia vîntului.

„Mormîntul și pomul sînt una...
Alături totdeauna...
Mărită fie clipa ce-adîncurile-nvie
Și dragostea ce schimbă Neantu-n veșnicie."

Gravitatea și tensiunea concentrată pe care o degajă această sublimă contopire în veșnicie se estompează într-o ultimă secvență de tablou : „ca și cum totul ar fi fost o părere, pescarii luminați de primele raze ale soarelui se pierd în zare cu plasele și bărcile lor".

Visul s-a destrămat, dar pomul cu frunzele roșii, cîntă în unduirea crengilor sale la fiecare adiere de vînt, elogiul trăirilor puternice și înalte ce învinge natura, hazardul și timpul.

Construcția dramei, în această alternanță de planuri, — real și ireal — pe de o parte pămîntul dobrogean cu oameni obișnuiți, simpli, săraci care își desfășoară cu prilejul unei nunți toate obiceiurile pămîntului lor, într-un pitoresc oriental iar pe de altă parte lumea ruptă de contingența imediată, lumea simbolurilor, contribuie la menținerea unei pulsații vii și transformă rigiditatea pe care ar impune-o dimensiunile monumentale în care e construită drama într-o vibrantă și romantică poezie modernă a dragostei.

Eroii vizează umanul, în semnificația sa cea mai adîncă. Nu trebuie să-i imaginăm ca niște supraoameni, dotați cu forțe supraomenești și cu atît mai puțin niște „marionete de carnaval metafizic" ci oameni puternici care știu să rămînă străjă sentimentelor mari ce-i animă. Datorită acestui fapt marile categorii care le regizează existența (natura, timpul) le devin aliați.

Drama „întoarcerii din adîncuri" nu cunoaște episoade secundare. Coordonatele largi în care se desfășoară conflictul — unire, despărțire, contopire — de o architectonică triunghiulară, evocă cu mult mai puternic simbolul dragostei, decît o alternanță cu acțiuni auxiliare, care ar stînjeni simplitatea, măreția și incandescența ideii.

Etapele în desfășurarea lor se încleștează, se controversează și așteptăm cu interes rezolvarea conflictelor, agresiv desbătute, într-o sinteză.

Dialectica construcției evoluează spre un punct culminant care coincide cu transformarea Menarùnei în arbore, sau în interpretare filozofică, înfrîngerea morții prin înaltele idealuri umane.

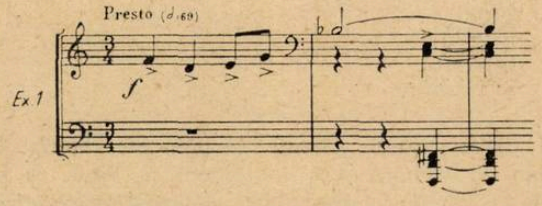
Îmbinarea lujerelor diferitelor arte, în tulpina viguroasă a dramei, trădează generozitatea cu care subiectul a fost sculptat în linii ample. Povestitoarea, prin versuri, ne desvăluie misterele acțiunii, muzica reprezintă canavaua pe care se sprijină țesătura bogată a dramei iar coregrafia însemnează modelarea cuvîntului și muzicii prin gest, o tălmăcire senzorială a celorlalte arte.

Axa principală de susținere a dramaturgiei o creează muzica viguroasă a maestrului Mihail Jora (compusă între anii 1957—1960).

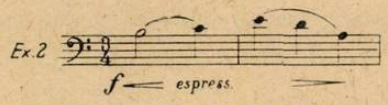
Meșterul, cu viziunea brîncușiană a „păsării măiestre", și-a pus în joc toată adîncimea gîndirii și măiestriei, tot entuziasmul și plinătatea inspirației, pentru realizarea unei noi „paseri" cu aripile imense și cu sborul dincolo de orizonturi.

Un preludiu orchestral în „Presto" ne introduce în atmosfera gravă a „Întoarcerii din adîncuri". Aici sînt sugerate elementele naturii, cele care vor decide soarta tragică a celor doi îndrăgostiți, într-o desfășurare rapidă și frămîntată.

Patru corni, enunță în forte, tema elementelor naturii :



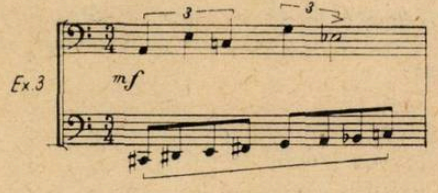
Această temă, învolburată pe parcurs cu o nouă idee muzicală, tema furtunii, (Ex. 2) se transformă



în multiple formulări noi, de intervalică și subdivizionari ritmice, cunoscînd o accentuată dinamizare și o bogată înveșmîntare armonică.

Cele două teme înlănțuite se dezvoltă pînă la o culminație pe un acord prelungit. Pescarii trag bărcile și năvoadele la mal. În „l'istesso tempo", muzica sugerează imitația mișcării pescarilor, în timp ce tema furtunii persistă, într-o tehnică orchestrală de gradație a intensității sonore, mergînd spre o culminație. Pentru o mai sugestivă redare a furtunii, se recurge și la mijloace imitative, cum ar fi folosirea extrem de judicioasă dealtminteri a mașinii de vînt, dar furtuna are aici o semnificație dramatică și datorită acestui conținut tragic de care e legată, ea nu este reprodusă naturalist ci sugerată printr-o temă grandioasă.

Treptat, furtuna se potolește, pescarii dispar, orchestrația devine transparentă, iar după un tremolo al corzilor grave, cu rol de pedală, pe care se mai aud frînturi din temele anterioare la cîte un instrument de suflat, apar stihiile :



Într-un ostinato, cu o creștere gradată, această îmbinare a trioletelor, neregulate ritmic, suprapuse pe o gamă ascendentă, caracterizează atît „nesăbuitele" stihii cît și atmosfera de fluiditate aeriană în care își fac apariția. După un interludiu scurt

muzical, într-o ritmică vie, jucăușe, cu o deasă schimbare metrică, se desfășoară dansul nebunesc al stihiilor. În mod special trebuie să observăm intervenția măsurii de $\frac{3}{8}$ și $\frac{2}{4}$ cu marcarea fiecărui timp, măsuri ce rup mersul avîntat de șaisprezecimi creînd o pondere specifică de joc.

Orchestrația amplă și colorată amplifică sentimentul de fascinație în fața acestei exaltări ritmice (Aproape din măsură în măsură avem următoarea alternanță metrică) :

$\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\left|\frac{3}{8}\right|$, $\frac{3}{4}$, $\left|\frac{3}{8}\right|$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\left|\frac{2}{4}\right|$, $\frac{5}{8}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{8}$ etc.

Bogat desfășurat, cu intervenția temei elementelor naturii, dansul se contorsionează într-o dinamică ce atinge un vîrf, iar apoi descrește, se liniștește și apare, ca o consecință a diminuării, tema elementelor naturii augmentată, în toată splendoarea ei, la corn, într-o orchestrație subțire.

Pe un tremolo de timpan, cu coarde „sul ponticello", stihiile dispar și apare povestitoarea în atmosfera celestei, a harpei, a coardelor și flauților. În timpul recitării și pentru punerea în valoare a textului poetic, orchestra joacă rolul de acompaniament cu acorduri lungi ținute, discret repartizate la un număr limitat de instrumente, permițîndu-și rolul de comentare numai în scurtele momente de întrerupere a povestirii.

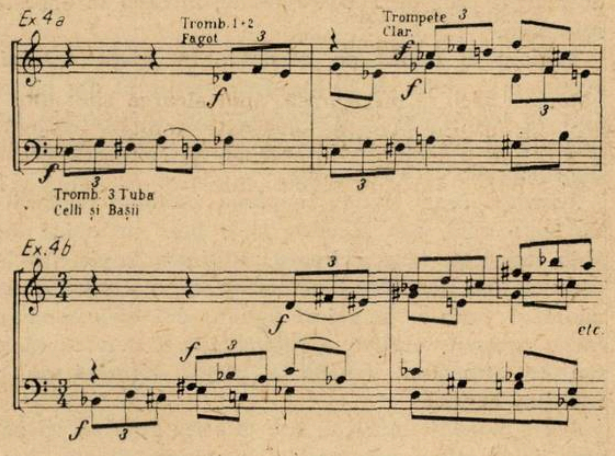
După terminarea recitării, un interludiu orchestral pregătește reîntoarcerea Menarùnei din „adîncuri".

Menarù este adusă de valuri pe o mișcare cromatică ascendentă a corzilor „sul ponticello", simultan cu o mișcare cromatică descendentă a lemnelor și celestei, două sensuri contrarii sprijinite pe o pedală a violoncelelor și contrabașilor. În timp ce Menarù mimează reîntoarcerea la viață, muzica subliniază gesturile-i stîngace, mișcările unduioase ale trupului ce renaște. Fagoții și clarineții reprezintă de data aceasta „punctul de orgă", iar corzile parcă se desprind cu greu din registrul grav spre cel al unei violine solo, în timp ce un flaut repetă un mic desen descendent sugerînd greutatea regăsirii.

După ce povestitoarea îi vestește mirajul și bucuria „reîntoarcerii", Menarù, pe un tril subțire și prelungit, înaintează în primul plan și începe un dans liniștit, hieratic și apoi din ce în ce mai mișcat, într-un Allegro moderato.

Materialul tematic al acestui dans este alcătuit din tema stihiilor, în configurații melodico-ritmice și armonice noi. Începînd cu schimbarea metricei de $\frac{5}{8}$, apoi $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{8}$ și mai tîrziu $\frac{3}{4}$, dansul devine din ce în ce mai impetuos, orchestrația mai densă, valorile notelor subdivizate, punctul de maximă dinamizare și culminație fiind realizat printr-un ingenios canon, la început expus, la doi timpi distanță, între diferite grupuri de instrumente de suflat iar apoi, cu intrări mai grăbite, de un timp, în tutti orchestral (ex. 4 a și 4 b).

În acest punct de maximă intensitate sonoră, regăsim cele două sensuri contrarii, despre care am mai amintit, în momentul apariției fecioarei moarte din valuri. Violinele prime desenează o linie cromatică descendentă, iar celli una ascendentă, puțin mai tîrziu instrumentele inversîndu-și direcția. Aceste unduiri simultane coborîtoare și suitoare, exprimă

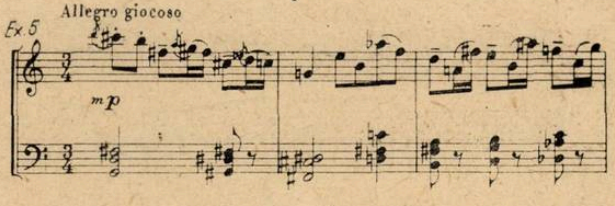


ceva din quintesența existenței Menarùnei, ieșită la iveală din adîncurile în care s-a scufundat cu zeci de ani în urmă.

Dansul se termină. Pe un acord ținut și o îngînare de arpegiu a harpei, apare stihia focului cu torța aprinsă și o înmînează povestitoarei care, împreună cu Menarù va pleca spre satul natal. Într-o mișcare de marș ($\frac{4}{4}$) în Moderato marziale, Menarù și Povestitoarea urcă dîmbul și dispar.

Actul al doilea conține două tablouri. Tabloul întîi reprezintă odaia lui Menarù. Începutul muzical al acestui tablou este continuarea cortegiului din finalul actului întîi, în felul acesta realizîndu-se muzical continuitatea impusă de dramaturgie. După cîteva măsuri se ridică cortina și pe muzica acestui marș majestuos intră Menarù și Povestitoarea.

În bucuria de a se găsi în camera mirelui ei, Menarù se prinde într-un dans vioi, Allegro giocoso.



Cu un material tematic nou, muzica sprințară, în 3/4, care însoțește pașii mărunți ai fetei, evoluează în bogate schimburi armonice, de la mp la ff și de la o ritmică vioaie de optimi la duble triolete de șaisprezecimi, realizînd o mare culminație, ce se sparge într-un acord disonant, în valori lungi.

Pe un tremolo al corzilor grave, într-un „Andante malinconico", Povestitoarea îi aduce aminte Menarùnei, de ziua nunții ei.

Scena intră în întunerec (povestitoarea a stins torța), iar muzica face tranziția între o lume de basm, de vis și viața clocotitoare a unui sat tătărăsc, cu prilejul unei nunți. Acest interludiu, care trebuie să rupă perdeaua fabulației și să ne introducă în lumea lucrurilor concrete, este alcătuit din ascensiunea unui motiv de sexte, pe o pedală, și imitația liberă, din ce în ce mai grăbită, a acestei figuri melodice, la coarde, suflătorii de lemn, corni și celesta, care aureolează cu sunetele ei aeriene,

acordurile cromatice descendente, în care se opreşte mişcarea.

Tabloul al doilea ne situează în piaţa satului. Există o gradaţie de la imaginea mulţimii din piaţă, care în momentul cînd se reaprinde lumina stă nemişcată şi forfota ulterioară, ce se cristalizează în dansurile din cadrul nunţii.

Acorduri lungi ţinute, în piano, cu mici deplasări de terţe mici, sau secunde şi o linie melodică deabia sugerată, caracterizează mulţimea împietrită în timp ce linii melodice bine conturate, o ritmică pregnantă şi variată, în valori agitate de şaisprezecimi, într-o creştere masivă a intensităţii, redau cu plasticitate atmosfera febrilă a pieţii, animată de o mulţime haotică.

Acest moment muzical, sub diferite aspecte, va deveni leit-motivul viitoarelor interludii dintre dansuri.

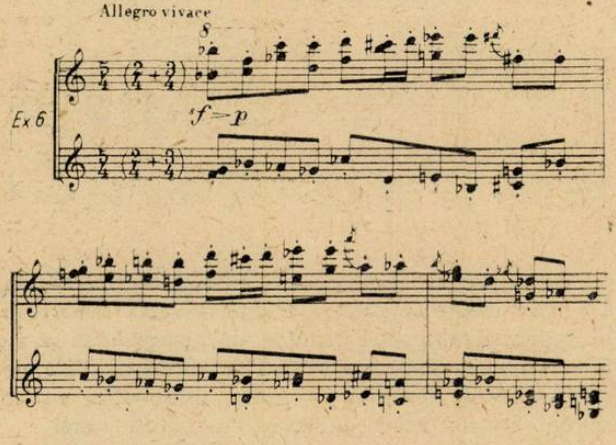
Cu o vioiciune ritmică specifică şi colorit tătărăsc, dansurile bine închegate te entuziasmează prin naturaleţea, autenticitatea şi bogăţia lor.

Este singura parte din acest balet, în care folclorul tătărăsc este folosit ca celulă motrice.

Compozitorul a înţeles să respecte localizarea unei dramaturgii general valabile, să lege ideea de pămînt, să o umanizeze. În sensul acesta, în complexul instrumentelor muzicale, găsim şi un instrument de percuţie tătărăsc denumit „daul" [1]

Dansurile, uneori distanţate de scurte interludii, alteori rupte prin coroane pe acorduri, se perindă în faţa ochilor noştri într-o vie succesiune.

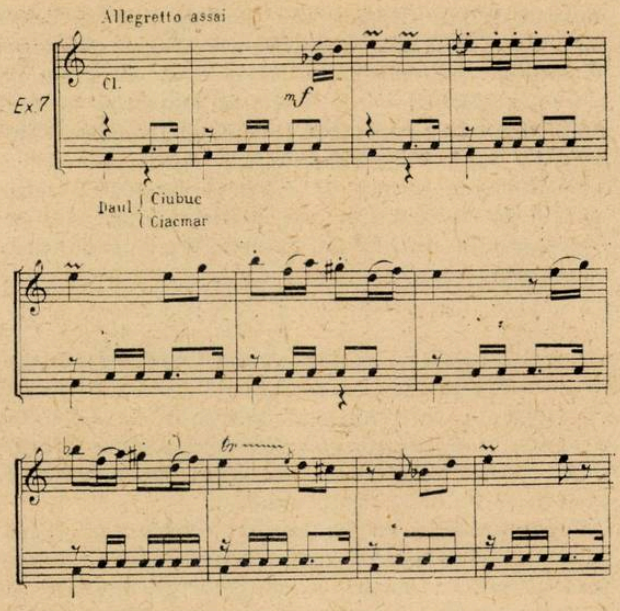
Se debutează cu „dansul copiilor", o datină de nuntă practicată şi în alte regiuni ale ţării, un dans zglobiu, cu tematica apropiată de obişnuitele cîntece de joc ale copiilor



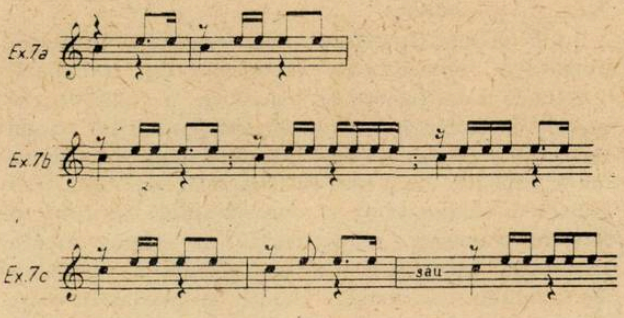
O îmbinare între pizzicato şi xilofon cu instrumente de percuţie, crează vioiciunea şi veselia unui fascinant joc de început, ce se opreşte pe un acord prelungit în ff.

Dansul fetelor şi a Menarùnei, care urmează se desfăşoară mai sobru. În Moderato, muzica insinuant orientală exprimă mişcări lente, molatice şi graţioase. Tema melismatică, expusă la clarinet, evoluează pe acompaniamentul daulului.

[1]) Acest instrument este o tobă cu două membrane ; una este lovită cu un lemn numit „ciacmar", iar cealaltă cu o nuia „ciubuc" şi astfel se vor obţine sunete diferite ca înălţime şi timbru.

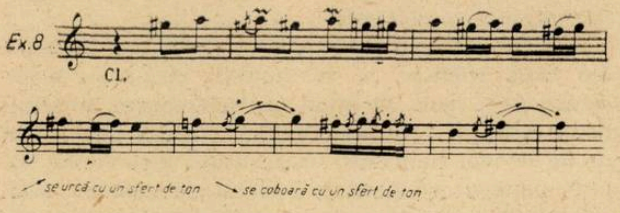


Există o singură formulă, ritmica (ex. 7a) ce revine în cîteva variante, impuse de sinuozităţile liniei melodice, (Ex. 7b) sau în secţiunea B (Ex. 7c).



Sonoritatea rotundă a clarinetului maleată cu loviturile seci ale daulului pe fundalul discret al coardelor este de un pitoresc remarcabil.

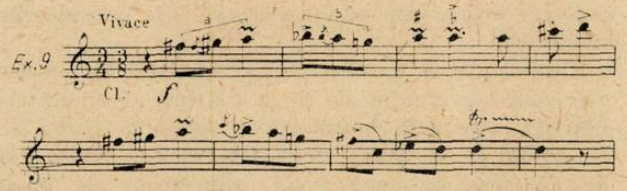
În secţiunea B, o temă derivată din prima, şi expusă tot de clarinet, urcă şi coboară prin „alunecări" de sfert de ton, accentuînd şi mai mult tendinţa spre cromatism, specifică muzicii orientale.



Într-o versiune amplificată, atît tematic cît şi orchestral, cele două secţiuni revin (forma bipartită multiplicată). Melismele bogate, armoniile cărnoase şi dezvoltările tematice amplu orchestrate accelerează spre o culminaţie, după care dansul termină pe un acord cu coroană. După un interludiu, cu materialul tematic amintit, urmează „dansul flăcăilor şi a lui Menan", în forma unui lied mare cu Trio. După patru măsuri care impun exclusiv ritmul, tema este prezentată tot de clarinet, un instrument care favorizează sinuozităţile melodice specifice, avînd

și o culoare timbrală adecvată, deși caracterul este cu totul diferit de conținutul expresiv de suavitate al dansului anterior.

Aici tema robustă, ritmica vînjoasă și armonia cu densități mușcătoare este exprimată într-un context orchestral de sonorități reci, nevibrate, de coarde „col legno" pian, harpă folosită în acorduri rupte și o ritmică susținută a daulului, care pune în valoare alternanța metrică neregulată de 3/4 3/8.

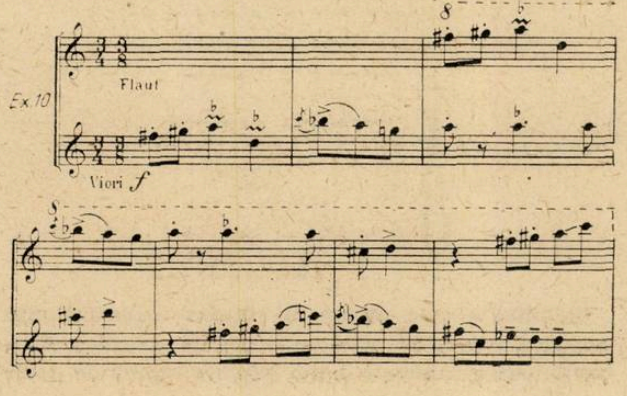


Tema, constituită din două fraze simetrice patrate, similare din punct de vedere al conținutului, are un evident caracter modal. Motivul prim al ambelor fraze este alcătuit din două celule care își ordonează succesiunea sunetelor, în urcare, prin ton-semiton, iar în coborîre, prin semiton-ton, celulă coborîtoare pe care o găsim și în structura temei derivate din subdiviziunea a_1 și cu anumite modificări ritmice chiar și în Trio care este contrastant, aici însă procedeul este uneori inversat, în urcare este prezentă pe lîngă succesiunea de ton-semiton și semiton-ton iar în coborîre găsim succesiunea de ton-semiton asemănător cu terminația frigică din exemplul temei inițiale. În felul acesta se realizează o unitate în varietatea temelor, care propriu-zis cresc dintr-un singur răsad, acela al muzicii populare. Cvartele mărite, dar mai ales secundele mărite colorează cu o tentă orientală tematica vioaie a dansului.

Subdiviziunea a_1 derivată tematic, din a, este expusă întîi de oboi iar apoi dublată de clarinet. Ea intervine ca un răspuns ceva mai domolit la întrebarea înțepată a primei teme, care va reveni amplificată într-un canon la octavă.

Secțiunea B, Trio, nu cuprinde nici un citat ci este lucrat, în spiritul folclorului amintit. Cornul englez expune tema jucăușe, clarinetele și fagoturile realizează armonia creind efecte burdonale iar în locul percuției, bătăile în palme susțin ritmul sincopat în $\frac{7}{8}$ aducînd o notă de umor și prospețime.

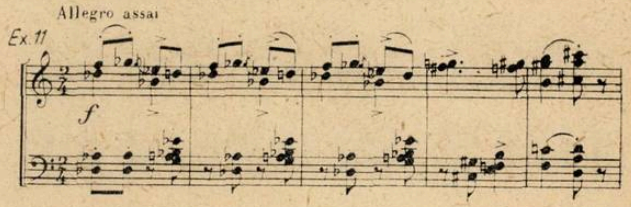
Revenirea amplificată și îmbogățită ornamental a secțiunii A, încheie prin prezentarea temei într-un canon la octavă, de data aceasta într-un tutti orchestral.



Un scurt interludiu face tranziția spre „dansul bărbaților", cel mai solid din punct de vedere al masivității sonore.

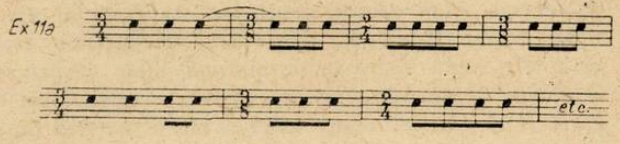
Dacă în dansurile antecedente instrumentele ne încîntau cu personalitatea timbrală distinctă, aici orchestra este aproape în exclusivitate angajată total, căpătînd un aspect compact, amalgamat, ca un vast aparat sonor, cu jocuri de timbruri pe grupe de instrumente.

Orchestrația masivă este subordonată ideii melodice, originală, care izbucnește și se impune cu toată forța, desfășurîndu-se cu multă cursivitate.



Structura ritmică se integrează concepției ritmice a melodiilor orientale și anume accentuarea neregulată, oarecum șchioapă, defectă a timpilor, ceea ce dă senzația unei rupturi a echilibrului metric. Aceasta ne situează în afară de durată, și crează o beție plăcută prezentă chiar și atunci cînd există un fond ritmic ostinat (cum a fost cazul la „dansul fetelor").

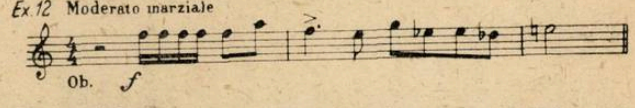
Iată un aspect ritmic concludent:



Armonia se acordă cu tematica cromatică, și apare mereu în alte fețe. Sînt frecvente suprapunerile de cvinte cu cvarte sau de secunde și cvinte micșorate, sau chiar numai de cvinte, ca o simplificare a unui subînțeles conglomerat acordic, care ar stînjeni viteza și cursivitatea liniei melodice.

După o frenetică prelucrare tematică, dansul se întrerupe și după o pauză cu coroană, urmează într-un puternic contrast cortegiul spre geamie.

În Moderato marziale, cu un caracter de marș impunător, în măsura riguros fixată de patru timpi, este expusă „tema cortegiului" la oboi și corn englez, la octavă cu acompaniamentul lemnelor și un mers cromatic descendent, sacadat, al bașilor cu violonceli.



Reluată într-o construcție și orchestrație mai bogată, tema cortegiului își încheie curba după o mică parte mediană, apropiată tematic.

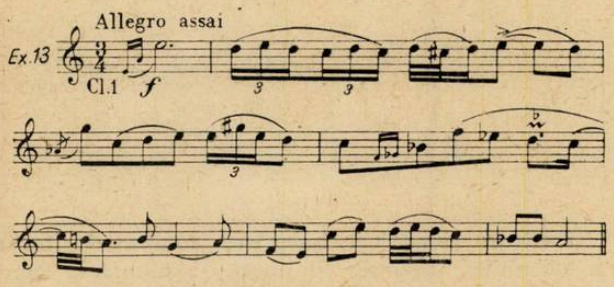
O scenă extrem de vie, așezarea meselor și aducerea darurilor, cu o mulțime frămîntată, cu mișcări neregulate, este zugrăvită în muzică printr-un șir de variațiuni libere ale temei cortegiului.

Acest bogat ciclu variațional, cu un pronunțat caracter de Scherzo fantastic, se încheie din nou cu

tema cortegiului, ceea ce corespunde din punct de vedere dramaturgic cu întoarcerea mirilor de la geamie.

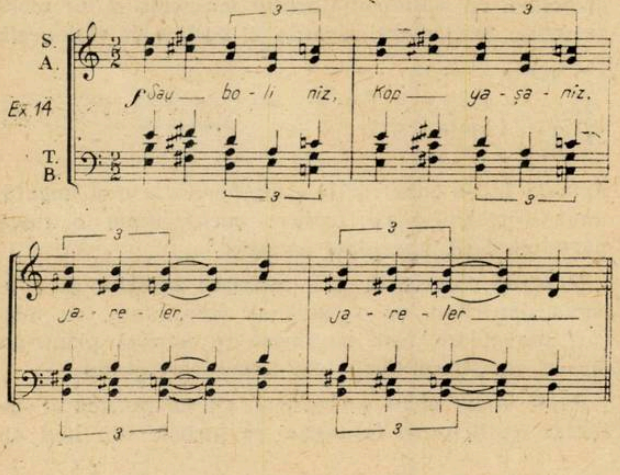
Un moment deosebit, în succesiunea dansurilor, îl crează „dansul mirilor", intens liric, de o noblețe reținută. Tema doinită exprimă pe lîngă sentimentul dragostei aureolat de fericire și o nuanță de tristețe, mai degrabă de nostalgie.

Motivul principal din temă este un cîntec dobrogean prelucrat de fantezia creatoare a compozitorului.



O orchestrație de timbre pure, cu intervenția harpei, ne crează de la început o stare de beatitudine. Tema expusă de clarinet, și trecută la diferite instrumente de lemn (oboi, flaut, corn englez), se încălzește și mai mult la coarde, un canon între trompetă și corn, preluat apoi de întreaga orchestră, reprezentînd punctul culminant al acestui dans liber desfășurat, cu un caracter de improvizație și de reverie. Spre sfîrșit, conținutul expresiv al dansului devine dramatic, prevestind despărțirea tragică. Din tema sinuoasă, cromatică, apar desprinse elemente augmentate, în intervale de terțe, cvarte perfecte și mărite, cvinte mărite, într-o metrică bine precizată, și o ritmică obsedantă, marcată de acorduri placate, în fortissimo, pe o pedală prelungită și un tremolo al timpanului. La sfîrșit, ca un concis epilog, mai apare odată un fascicol din atmosfera caldă, de efuziune lirică a începutului.

Un Allegro deciso ne introduce din nou în forfota mulțimii. Se aduce lotca, un dar pentru mirii care pleacă pentru prima dată singuri în larg. Un motiv care se desfășoară imitatoric, înlănțuie încet instrumentele cuprinzînd toată orchestra. Culminația este realizată prin corul de felicitare, un autentic cîntec tătărăsc care completează festivitatea momentului.

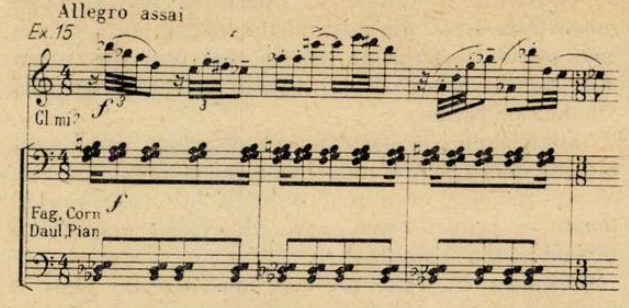


Interesantă este melodia acestui cîntec care deși sinuoasă, de data aceasta nu este cromatică. Surprindem în primul motiv — motivul generator — o intenție de pentatonism care nu se menține pînă la sfîrșitul cîntecului. Acordurile însă, formate din cvinte și cvarte suprapuse, se înlănțuie prin alunecări cromatice. Aceste suprapuneri de cvinte și cvarte, într-un mers paralel cum de altfel și aluzia pentatonică, dau o culoare arhaică, o tentă veche cîntecului de urare, care ne duce gîndul spre începuturile polifoniei.

Ritmul șchiop, extrem de caracteristic în genere, este aici reprezentat de două pătrimi și triolet de pătrimi, care prin faptul că se schimbă mereu de la primul la al doilea timp desființează metrica și ne dă senzația unui șuvoi neîntrerupt de bună urare.

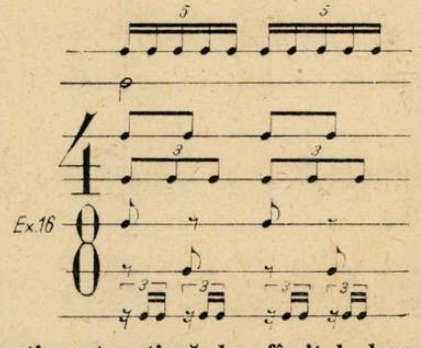
După comentariul povestitoarei și un interludiu orchestral urmează „dansul pehlivanilor" un obicei al nunților și petrecerilor. Este vorba despre lupta corp la corp între bărbați, pentru cîștigarea unui berbec, pretext de deslănțuire totală coregrafică.

Muzica obsedantă în ritmuri vii, care se dislocă, se deșiră și apoi se recompun, cu țipetele ascuțite ale clarinetului în mi bemol, care apar ca niște limbi de foc ce biciuesc materia grasă armonică ce se mișcă orgiastic, exprimă cu suculență lupta plină de ură a bărbaților, și privit dintr-un unghi mai adînc al concepției dramaturgice, anticipă desnodămîntul tragic.



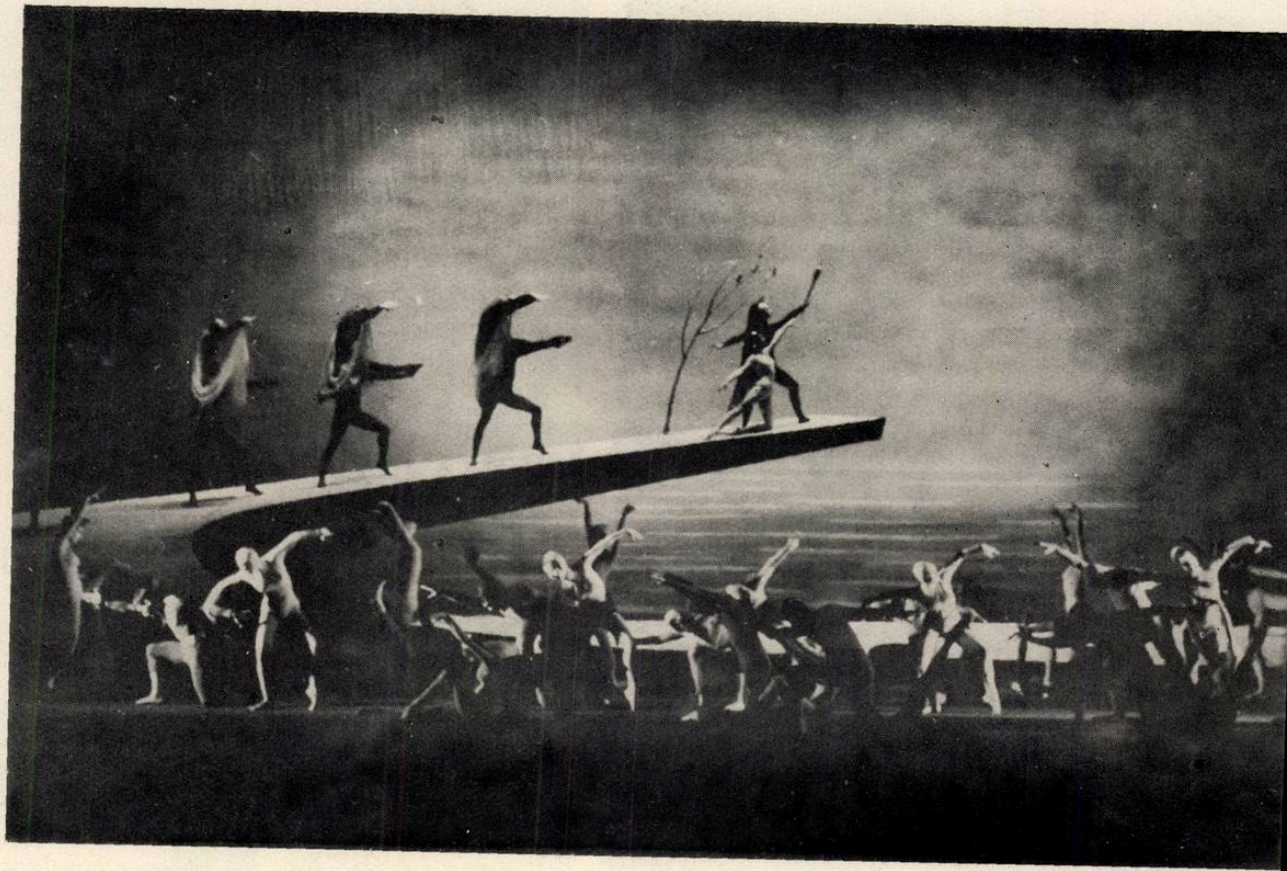
Viziunea unui cataclism apocaliptic, cu stridențe în dimensiuni paradoxale revărsate în toată orchestra, cu o poliritmie accentuată și brutală, cu materialul tematic concentrat la maximum, în desene grotești, oferind mereu surprize ne împinge imaginația spre pînzele bizare și fascinante ale lui Bosch.

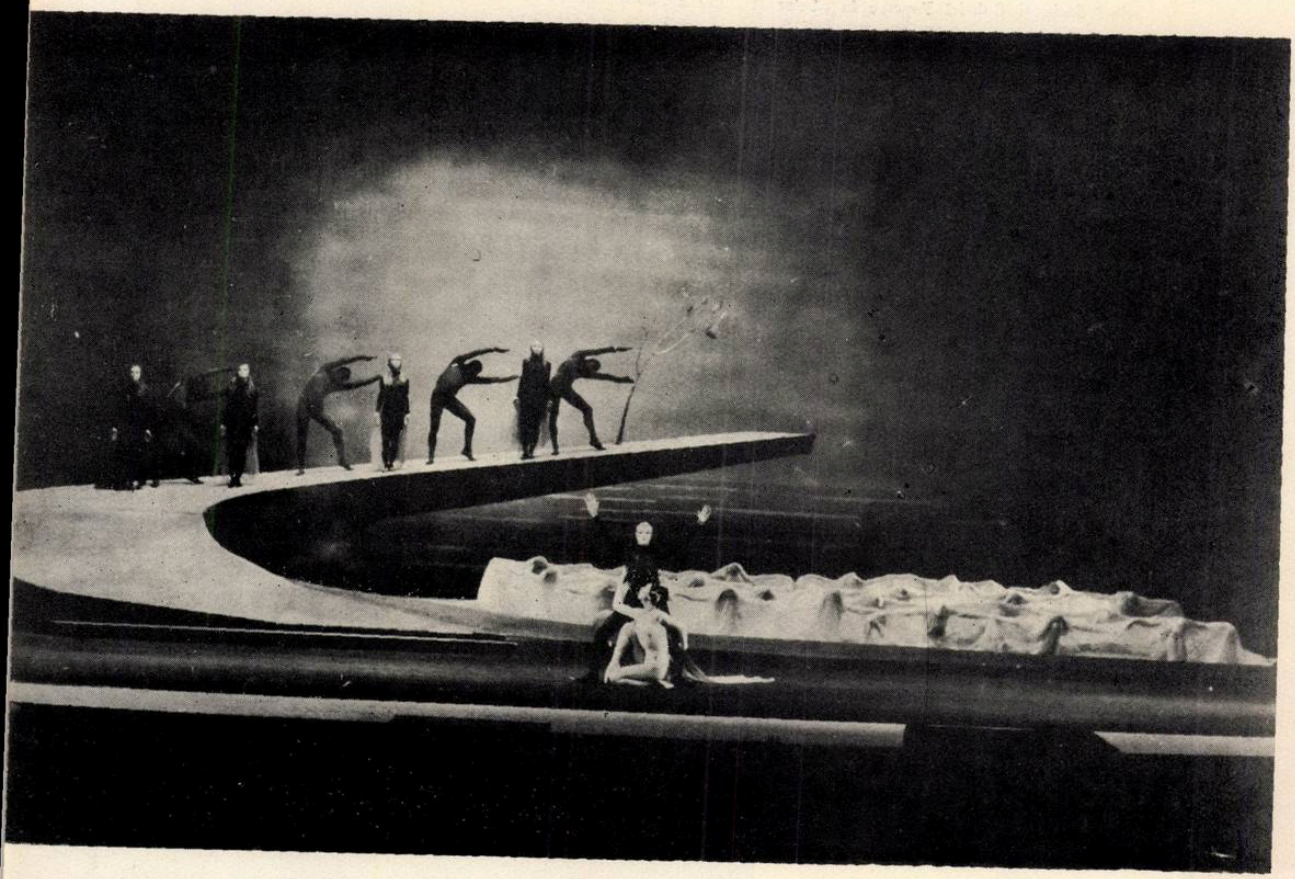
Iată un aspect poliritmic detașat dintr-un moment de forță sonoră.



Culminația este atinsă la sfîrșitul dansului prin acorduri rupte, iar apoi pe o pedală acordică, disonantă, patru trompete într-o mișcare rapidă de duble

Irinel Liciu și Gabriel Popescu în „Intoarcere din adîncuri"

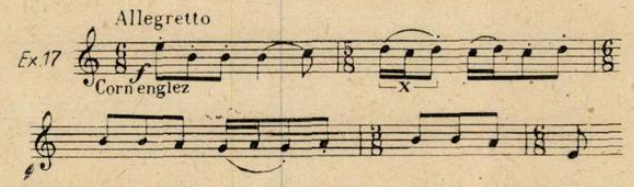




triolete, realizează o înțepată secundă mică, în registrul acut, în timp ce percuția amplifică paroxismul sonor haotic (tremolo, în fortissimo, la timpan, trianglu tamburin de basque, tamburin militar, piatti și cassa, iar daulul întărește ritmica trompetelor). După o ultimă svîcnire realizată sincopat numai la percuție, clarinetul în mi bemol, printr-un mic desen melodic descendent, pigmentează cu umor frenezia deslănțuită de pînă acum.

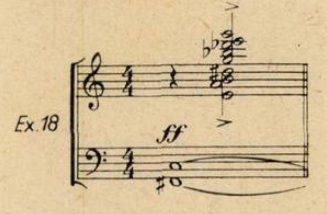
După un scurt interludiu urmează „dansul bătrînelor", ceva mai așezat (Allegretto).

Capul tematic și schimbarea metrică frecventă sînt autentice, evoluția ulterioară a dansului aparținînd inspirației ingenioase a compozitorului care a pătruns adînc în spiritul folclorului tătărăsc.



În genul unui „rondo popular", cu alternanța între refren și cuplet, dansul se antrenează din ce în ce mai mult ritmul generat de celula x devenind axa în jurul căreia gravitează neregularitățile metrice existente, într-o mare creștere.

În timpul acestui dans încep să se distingă în depărtare tunete și în curînd furtuna se deslănțuie. Dansul de voie bună „al bătrînelor" se destramă, mișcarea se transformă în „Allegro tumultuoso", iar caracterul devine amenințător prin accentuarea pe timpul doi, într-o orchestrație sonoră, a unor conglomerate acordice masive (suprapunerea unui acord de septimă micșorată cu un acord de nonă mică).



Curînd mișcarea ajunge în presto și auzim din nou tema fatidică a furtunii, care domină cu măreție orchestra, tema care a fost enunțată în preludiul actului întîi și desvoltată la începutul aceluiași act, simultan cu tema pescarilor care trag năvoadele la mal. În acest moment evoluția și prezentarea furtunii este identică cu aceea a actului întîi fiindcă și în dramaturgie, furtuna cumplită din ziua nunții Menarùnei este identică cu furtuna care o readuce pe țărm, cu treizeci de ani în urmă.

Muzica devine din ce în ce mai agresivă, se împletește cu tema stihiilor sub forma unui ostinato, creind o culme sonoră, ce corespunde cu neliniștea mulțimii de pe țărm.

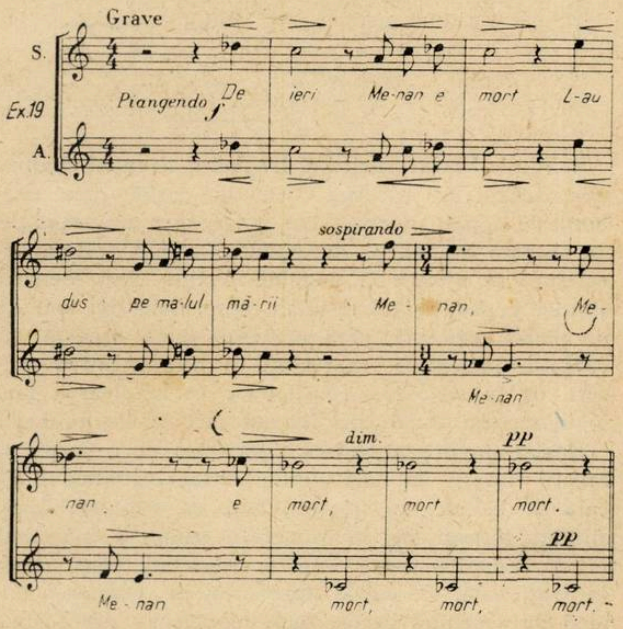
Pe un fundal armonic și un accent dramatic pe timpul doi, se reîntorc bărcile cu Menan salvat.

Contorsionările temelor și ritmurilor care apar rupte, dislocate, mersurile cromatice descendente și armoniile sumbre într-un tremolo neliniștit al coardelor în registrul grav, se unesc într-o ultimă ascensiune sonoră crispată, caracterizînd durerea sfîșietoare a lui Menan, rămas singur.

În actul al III-lea dramaturgia își înoadă firele cu actul întîi, și ne situează din nou în climatul frămîntat al dragostei neîmplinite, ce va culmina prin unirea mormîntului cu pomul, simbolul contopirii, a „nunții în veșnicie".

Într-o mișcare rară, cu elemente tematice întîlnite în actul întîi, ce evoluiază în linii neregulate, incerte Menarù își caută iubitul.

Stihiile îi vestesc moartea lui Menan. Corul de femei, din culise, pe un fundal armonic al trombonilor și cornilor bouché, realizează una din cele mai mișcătoare pagini.



În spiritul bocetelor noastre, sopranele și altistele încep la unison o sensibilă confesiune. Un cromatism descendent și accentuat subliniază caracterul de „lamento" tragic.

A doua frază muzicală din secțiunea întîi, de o structură polifonică, are un ritm complementar prin care se pune în valoare sensul fiecărui cuvînt. Linia cromatică descendentă se oprește, insistînd, pe un interval de septimă mare, exprimînd dramatic moartea lui Menan. Această modelare a invenției melodice după sensul expresiv al conținutului literar continuă cu aceeași expresivitate și în secțiunea a doua.

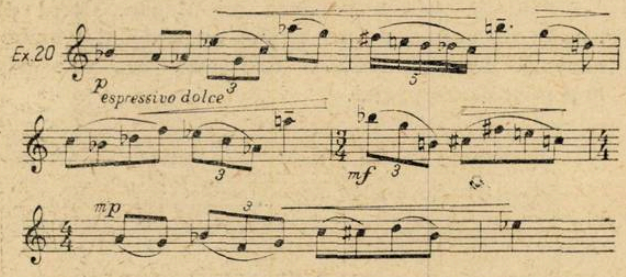
Secțiunea a treia, datorită conținutului poetic este concepută acordic (sopranele se subdivid), iar comentarul orchestrei devine mai substanțial prin participarea coardelor, mai tîrziu a lemnelor și chiar a alămurilor într-un discret pianissimo.

Fuga lui Menarù spre mormîntul lui Menan este sugestiv redată printr-un mers ascendent și descendent de treizecidoimi agitate, distribuite între diverse instrumente de lemn și viole.

Totul se liniștește. Sîntem pe malul mării, într-un cadru poetic. Teme cantabile, crescute din răsadurile temelor anterioare, în Andante și într-o orchestrație ascetică, redusă la minimum necesar, lasă să transpară toată poezia unui peisaj nocturn.

Clopotul se aude în depărtare, valurile se unduiesc molcom, iar o privighetoare cîntă (un flaut, pe glissandele viorilor, în dialog cu un desen melodic în flageolete cîntat de o vioară solo).

Urmează ultimul dans al Menarùnei, un dans în jurul copacului pe care îl va smulge pentru a se transforma ea însăşi în copac. Deşi nou acest dans însumează substanţa sonoră a întregii drame muzicale, condensată, esenţializată şi transfigurată la un înalt grad de tensiune emoţională.

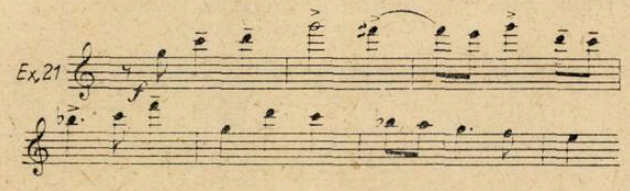


Subliniind latura lirică şi tragică a situaţiei dramatice, dansul are o largă curbă de desfăşurare, evoluînd de la piano, expressivo, dolce, spre o culminaţie cu accente dramatice, sforzando. După o grăbită accelerare se ajunge la punctul maxim, cînd Menarù smulge copacul şi-l aruncă în mare. Cele trei măsuri de pauză generală, care urmează după această învrăjbită încleştare, reprezintă o semnificativă trecere de la vîltoarea conflictelor la rezolvarea lor, metamorfoza Menarùnei într-un „arbore de lumină".

Harpa singură arpegiază cîteva acorduri, cornii şi fagoţii fixează, în note ţinute, ultima armonie indicată de harpă, iar clopotul bate de trei ori. Apar stihiile. Dansul lor, în Moderato assai, se înlănţuie într-o tematică nouă bogată, păstrînd doar sfera intonaţională. O curbă dinamică de creştere, iar apoi de sensibilă descreştere, modelează sub formă de arc, arhitectonica dansului care are un evident caracter concluziv.

Povestitoarea şi stihiile dispar, se face întunerec. Un glissando de harpă cu tremolo grav al timpanului mai menţine cîteva clipe vraja feerică de basm. Se face ziuă. Din ce în ce mai desluşit apare arborele nou ce-şi întinde ramurile spre cer, în timp ce pescarii trag novoadele.

O temă amplă desprinsă din „dansul mirilor" (actul doi), dans care a însemnat un moment culminant de intensitate lirică, îmbrăţişează toată orchestra. Revărsată în uriaşe torente de fluxuri sonore, tema grandioasă a finalului exprimă quintesenţa dramei.

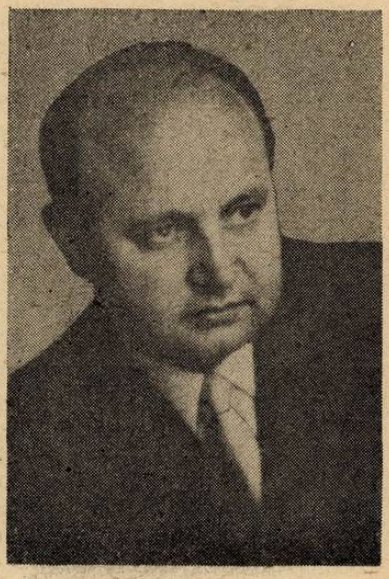


Concepţia ciclică uneşte într-un strîns nod gordian diversitatea şi bogăţia tematică.

Leit-motivele sînt coloanele pe care se sprijină arhitectura monumentală a baletului.

Subiectul, situaţiile şi personagiile au o existenţă muzicală atît de bine precizate încît drama este puternică pe scenă fiindcă se petrece în întregime în muzică.

Compozitorul Mihail Jora a scris multe balete, care reprezintă o ofrandă adusă scenei româneşti, dar „Întoarcerea din adîncuri", pe libretul scriitoarei Mariana Dumitrescu, are pe lîngă o deosebită valoare estetică şi una etică, deoarece situează baletul românesc pe culmile celor mai înalte idealuri umane.



Cantata „Comunistul" de Andrei Porfetye

pe versuri de Nicolae Labiș

de **ADRIAN RAȚIU**

Opera lui Nicolae Labiș și-a aflat o adîncă rezonanță în multe pagini muzicale ale compozitorilor noștri, încă din anii atît de puțini ai vieții poetului, dar mai ales după zguduitorul șoc produs de dispariția sa. Creația celui mai reprezentativ poet al unei generații stă la baza unor lucrări ca „Lupta cu inerția" de Anatol Vieru, cantata și liedurile cu orchestră de Cornel Țăranu, ciclul de cîntece antirăzboinice de Doru Popovici, creații foarte diferite dar vădind comunitatea de idei a autorilor formați în cuprinsul acelorași ani și însuflețiți de aceleași idealuri. În rîndul acestor lucrări se situează și cele două cantate de ample proporții ale lui Andrei Porfetye, prima cunoscută de mai mulți ani și intrată în repertoriul simfonic curent, cea de a doua prezentată de curînd în prima audiție publică.

Cantata nr. 1 pentru mezzosoprană, violoncel și orchestră de cameră (sau orgă) de Andrei Porfetye releva un temperament prin excelență liric. Traducerea cu finețe a stărilor sufletești se învecina cu meditația filozofică, culminația lucrării deschizînd și mai largi perspective printr-o adevărată viziune cosmică. Muzica rămînea, însă, departe de spectaculozitate, păstrînd o atitudine mai curînd contemplativă sau un ton confesional. Era, cum o spunea însuși titlul, o cantată de cameră — îmbinare originală și bine echilibrată între genul liedului, al muzicii instrumentale și al celei de orchestră.

Continuare directă a lucrării anterioare, Cantata „Comunistul" se sprijină pe versuri în care Labiș, în același limbaj metaforic, își exprimă în mod deschis entuziasmul, frămîntările, certitudinile. Poezia apare ca o adevărată odă închinată făuritorului noii societăți (cum arată și titlul ei original, „Comunistul"). Odă înflăcărată, lipsită însă de retorism, ea conturează portretul moral al luptătorului dezinteresat; „Nimic pentru tine, tot pentru toți", versul care conține semnificația atitudinii acestuia marchează și momentul culminant al cantatei. Alegîndu-și mijloacele corespunzătoare amploarei temei, compozitorul a părăsit de data aceasta stilul „de cameră", recurgînd la întregul aparat orchestral, că-

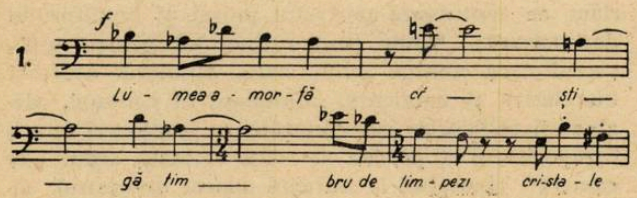
ruia îi alătură corul mixt la 4 voci (divizat uneori, în punctele de maximă intensitate). Şi în această a doua cantată, rolul solistic este încredinţat vocii de mezzosoprană, aptă să redea acel amestec de gravitate şi căldură ce caracterizează partea melodică.

Formată dintr-o succesiune de părţi distincte, lucrarea pare să amintească prin construcţia ei de cantata preclasică; momentele corale alternează cu ariile solistei iar orchestra se menţine în general pe un plan secund. Aceste părţi nu apar însă ca „numere" izolate, pe deplin închise, nici chiar atunci cînd fermatele sau pauzele generale le delimitează net. Semnificaţia fiecărui moment se dezvăluie numai în contextul general, prin locul ocupat în cadrul dramaturgiei lucrării, prin mijloacele muzicale (elemente motivice, detalii de scriitură) ce fac legătura între părţi, prin continuitatea deplină a ideii poetice. Urmărind pas cu pas textul literar, compozitorul s-a străduit să evidenţieze anumite contraste, care în cazul unei partituri muzicale de amploare devin strict necesare. El s-a menţinut desigur în sfera liricului, textul neoferindu-i elemente epico-dramatice propriu-zise, dar a căutat corespondenţa muzicală a imaginilor poetice, care să le păstreze întreaga vivacitate. Realizînd diferenţieri de atmosferă, nuanţări, gradaţii, compozitorul a imprimat logică desfăşurării muzicale, întregind o arhitectură unitară şi convingătoare.

Libere ca formă — determinate de poezie — şi variabile ca dimensiune, părţile cantatei nu duc la fragmentarea acesteia (în ciuda unui oarecare abuz de întreruperi, nu numai între părţi ci şi în cuprinsul unora dintre ele). Străbătute de acelaşi suflu, diferitele suprafeţe sonore îşi împrumută şi unele idei muzicale care contribuie la sudarea întregului. Anumite intonaţii melodice (bazate mai ales pe intervale de cvartă şi de secundă) străbat lucrarea, trec din paginile omofone în cele polifonice, de la cor la orchestră, de la solistă la cor, creînd un climat unitar care legitimează apoi orice transformări şi diferenţieri.

În cuprinsul multor suprafeţe apar contraste interioare de mişcare, înmulţind numărul secţiunilor şi estompînd, în ultimă instanţă, demarcaţiile dintre părţi. Astfel, după o introducere orchestrală Larghetto — ea însăşi conţinînd unele mici fluctuaţii — corul îşi face intrarea într-un tempo puţin mai mişcat, dar caracterizat prin aceleaşi oscilaţii, apte să traducă diversele nuanţe ale versurilor. Muzica dobîndeşte apoi un caracter vehement — într-un Allegro moderato — dînd glas versurilor:

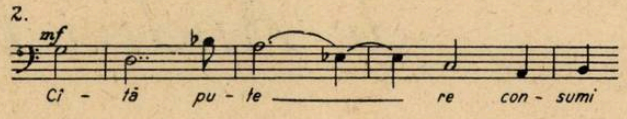
„Lumea amorfă cîştigă
Timbru de limpezi cristale
Cînd patima-n şopot ori tunet
Şi-o strigă strunele tale."



Prima intervenţie a solistei alternează mişcări variate: Andante — Allegro — Moderato — Andante, cărora le corespund substanţiale schimbări, mai ales în acompaniamentul orchestral; toate acestea nu-i răpesc însă continuitatea şi încheagă un fel de arie, pe o linie melodică sinuoasă cu elemente de recitativ. Cîteva măsuri de legătură (Largo) fac trecerea spre o altă amplă pagină corală. Începînd de la cele mai scăzute sonorităţi, în tempo Moderato:

„Paşii tăcuţi apăsaţi ţi-i petreci
Peste gliile umede şi încă reci..."

muzica creşte repede pentru a atinge în versurile următoare o primă mare culminaţie. Aceasta conduce la un scurt fugato, în mişcare Maestoso, în care glasurile înalţă pe rînd un cînt de slavă eroului:

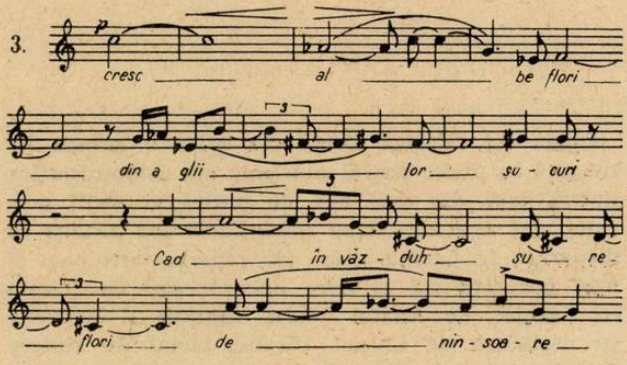


„Cîtă putere consumi
Să naşti vibraţia ce schimbă lumi"

pentru ca un scurt Allegro (introdus printr-un motiv ritmic foarte pregnant al coardelor — ostinato ce va mai reveni şi în alte părţi) să imprime muzicii accente vehemente:

„Vechi vegetaţii să cadă pe rînd,
Să crească sămînţa-ncolţită curînd".

Pagina corală, încheiată în tempo Moderato, este urmată de cea de a doua arie a solistei. Aceasta se menţine într-o mişcare lentă (Larghetto) şi în intensităţi scăzute, reprezentînd cel mai semnificativ moment liric al cantatei, un fel de culminaţie în piano de o nobilă discreţie.



Momentul se cuvine a fi relevat şi pentru expresivitatea deosebită a polifoniei ţesută de viori şi flaut (apoi oboi şi alte cîteva scurte intervenţii instrumentale).

Ultimele secţiuni ale lucrării readuc corul pe prim plan mai întîi printr-un fugato energic (Allegro moderato — pe ideea din exemplul 1), apoi un Allegro ce realizează o mare creştere, pînă în punctul de maximă intensitate al lucrării:

„Vibraţie pentru zidiri de granit,
Vibraţie pentru un om obidit,
Vibraţie pentru visare,

Inimă, lacrimă, floare.
Pentru greşeală, pentru păcat,
Pentru copil şi bărbat.
Pentru speranţă vibraţie.
Pentru ale dansului ritmuri şi graţie.
Pentru dansul de flăcări şi roţi.
Nimic pentru tine, tot pentru toţi."

Orchestra susţine această lungă gradaţie — prin dezvoltarea formulei ostinate auzite anterior — folosind pentru întîia oară participarea tuturor instrumentelor. O nouă secţiune lentă (Larghetto) readuce ecouri ale primei părţi a cantatei iar apoi, prin creşteri şi dinamizări succesive un scurt Presto încheie lucrarea cu fermitate.

Recurgînd la un limbaj melodic cromatic, cu unele inflexiuni modale, compozitorul se menţine în limitele unei tonalităţi lărgite. Departe de a aminti o influenţă anume, stilul său realizează o sinteză personală a unor elemente neoromantice, neoclasice şi din muzica contemporană. Partea corală, căreia îi revine un rol atît de însemnat, nu este lipsită de dificultăţi ritmice şi de intonaţie, deşi compozitorul nu împinge prea departe complexitatea polifonică şi nu evită nici consonanţele armoniilor. Intervenţiile mezzosopranei pun probleme prin ambitusul larg al liniei vocale, sinuozitatea conturului melodic şi ritmul deosebit de flexibil (alternări de note lungi şi de vocalize, diviziuni ritmice foarte variate, etc.).

Orchestraţia clară şi echilibrată, de cele mai multe ori economică, transparentă, apare ca eficientă (cu excepţia unor momente de unison la coarde sau a loviturilor de gong care punctează sfîrşitul unor secţiuni). Numeroase intervenţii instrumentale se desprind printr-o autentică expresivitate: solouri de flaut, oboi, clarinet, corn, contribuţia vibrafonului şi altor instrumente de percuţie, dar, raportat la ansamblul unei asemenea lucrări, locul rezervat orchestrei rămîne, poate, prea redus.

Străbătută de un suflu autentic, care îmbină lirismul delicat cu vigoarea bărbătească, traducînd fidel în muzică lumea de sentimente a poeziei lui Nicolae Labiş, noua cantată de Andrei Porfetye se înscrie printre lucrările valoroase apărute în ultimii ani.

Lucrarea a fost prezentată în primă audiţie de către corul „Gavriil Musicescu" — excelent pregătit de Ion Pavalache — şi orchestra simfonică a filarmonicii „Moldova" din Iaşi, sub conducerea sigură şi competentă a lui George Vintilă. Datorită seriozităţii cu care a fost pregătită lucrarea, entuziasmului şi înţelegerii de care au dat dovadă atît dirijorii cît şi membrii corului şi ai orchestrei, Cantata „Comunistul" s-a bucurat de o interpretare remarcabilă. Un aport substanţial la reuşita execuţiei a avut mezzosoprana Viorica Cortez-Guguianu. Cîntul ei extrem de expresiv respiră căldură, muzicalitate.

În concluzie: o interpretare reuşită. Am dori cît mai multe la acelaşi nivel.

Cantata a III-a de cameră de Ştefan Niculescu

pe versuri de Tudor Arghezi

de **GEORGE DRAGA**

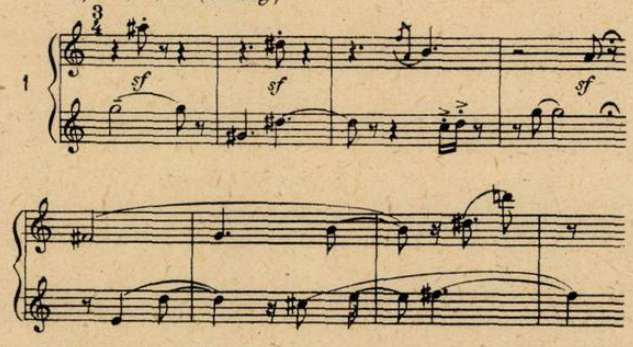
Terminată recent, în cinstea Congresului partidului, Cantata a III-a abordează o tematică actuală, desprinsă din realitatea zilelor noastre. Sînt folosite imagini în care abundă sentimentele luminoase, generate de frumuseţile neasemuite ale patriei, imagini desprinse din poezia argheziană. De aceea lucrarea se caracterizează în primul rînd tocmai prin luminozitatea imaginilor şi modul accentuat liric al exprimării. Compozitorul şi-a ales o formaţie de cameră compusă din Mezzosoprană şi cinci instrumentişti suflători: flaut, oboi 1, oboi 2 + corn englez, clarinet 1 clarinet 2 + clarinet bas.

Cantata este formată din şapte părţi, scurte ca durată şi legate între ele, ce se cîntă fără întrerupere şi sînt dispuse după un plan dramaturgic:

1. Preludiu (Prolog)
2. Contrapunct I
3. Interludiu I
4. Contrapunct II
5. Interludiu II
6. Contrapunct III (Eterofonie)
7. Postludiu (Epilog)

Preludiu, **un fel de prolog, ca o fereastră deschisă spre lucrarea pe care o cuprinde în germene, are un caracter liniştit, liric şi evocator, fiind partea introductivă strict instrumentală a lucrării.**

1) Preludiu (Prolog)



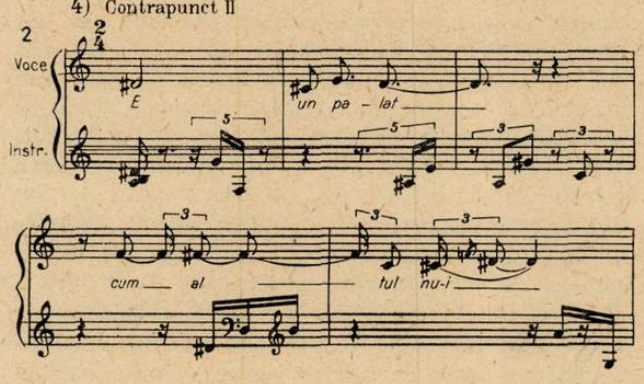
Contrapunct I **este susţinut de voce şi un instrument. Intonarea versului:** „Deşteaptă-te în sufletul meu soare", **pe care este construită întreaga parte, capătă un caracter de invocaţie către sentimentele puternice şi luminoase, către luminosul din viaţă. Muzica îmbracă aspectul unui** duplum, **a unui contrapunct riguros, reţinut. În linia vocală sesizăm un anumit iz folcloric, concretizat în mici inflexiuni modale, apogiaturi, subtonuri.**

Interludiul I, **făcînd legătura între părţile ce-l încadrează, foloseşte toate vocile instrumentale, constituind şi un prim moment dramatic. Liniile melodice încep prin a fi compacte (continue) şi sfîrşesc prin a se destrăma în puncte sonore (discontinue). Mai precis, rolul acestui interludiu este trecerea de la caracterul continuu al** Contrapunctului I, **în ceea ce priveşte desfăşurarea discursului muzical, la caracterul discontinuu al** Contrapunctului II.

Contrapunct II **continuă expresia din** Contrapunct I, **accentuînd latura lirică. Sînt folosite ca text versuri desprinse din poemul „Ţara mea" de Tudor Arghezi :**

„E un palat cum altul nu-i.
Te simţi sfios cînd treci prin dreptul lui.
Se uită luna-ncremenind la el
Slăvit pe stîlpi înalţi de capitel.
Împodobit cu smalţuri şi chenare
Se-nvîrte-n aur, parcă după soare,
Şi-n frumuseţea lui, pe veşnicie,
Parcă-i lăsat pe panglici din Tărie."

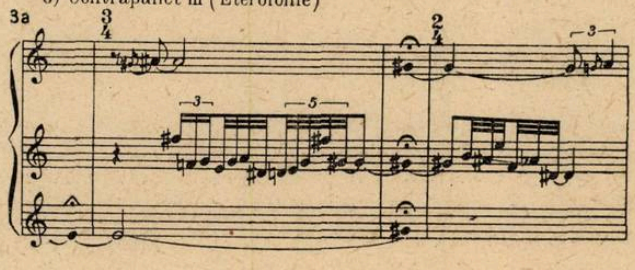
4) Contrapunct II

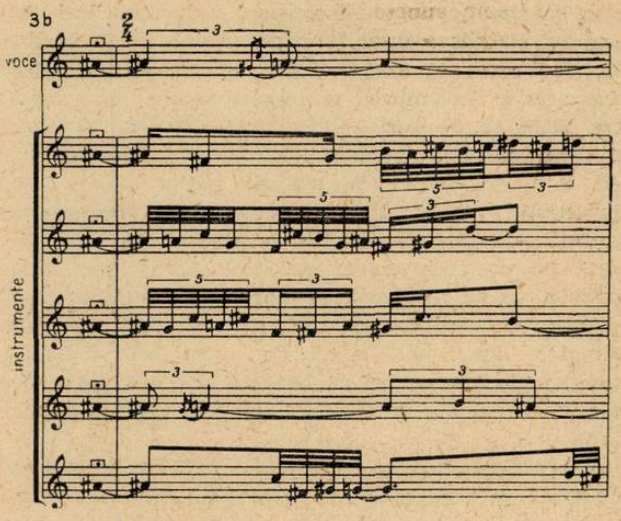


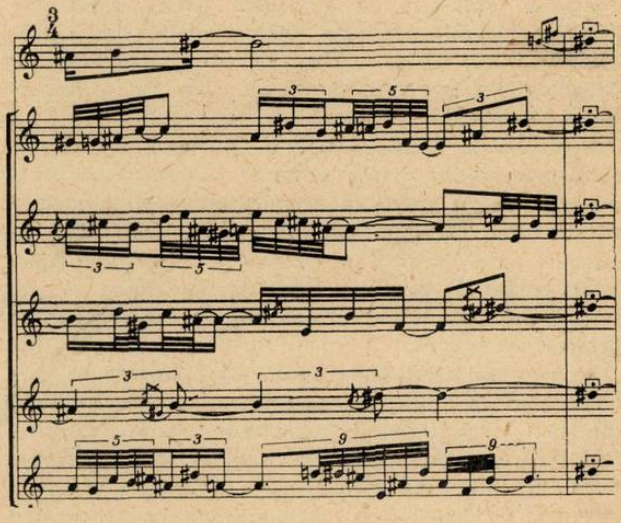
Interludiul II **reia caracterul cromatic al primului interludiu şi face legătura dintre** Contrapunct II **şi** Eterofonie.

Contrapunct III (Eterofonie) **asociază instrumentelor timbrul vocii, tratată instrumental. Linia melodică vocală, bazată exclusiv pe vocalize, este un fel de** doinire. **Expresia şi procedeele muzicale sînt similare celor din unele doine şi din tradiţia enesciană. Faţă de eterofonia enesciană, aceasta se deosebeşte prin faptul că este riguros sistematizată.**

6) Contrapunct III (Eterofonie)







Postludiul (Epilogul) **încheie lucrarea prin readucerea atmosferei lirice şi liniştite din prima parte a lucrării.**

Manevrînd dispunerea şi succesiunea elementelor sonore şi ritmice în cadrul unei organizări riguroase, maxime, compozitorul încearcă obţinerea unui echilibru între continuitatea şi discontinuitatea **desfăşurării muzicii în timp, cu ajutorul unor legi multiple, corelate şi deduse în funcţie de fenomenul sonor ce se vrea exprimat. Corelaţia se face uneori în funcţie de ritm, alteori în funcţie de densitate, etc. Tehnica renunţă la dodecafonie în favoarea unei post-dodecafonii, în care construcţia este la fel de riguroasă, dar lasă loc unei puternice culori modale, tipice.**

Desprindem din partitură o serie de aspecte caracteristice tehnicii de lucru abordate.

Este vizibilă intenţia de valorificare echilibrată, pe toate dimensiunile, a posibilităţilor oferite de o muzică organizată unitar. Momentele sonore ce ţin de perceperea detaliului şi cele ce se referă la perceperea ansamblului se leagă printr-o serie de structuri intermediare. (Contrapuncte tipic liniare, cu caracteristici complementare absolute şi urmă-

rite conștient, sunete discontinui, mici acorduri, își propun stabilirea unor legături gradate între părți). Vom observa în acest sens folosirea, la începutul Cantatei, a unei muzici puțin melismatice care, treptat, duce la o muzică bogat melismatică, pe care o vom întîlni în Contrapunct III — Eterofonie (v. ex. 3 a, b). Astfel, în primele patru măsuri ale prologului (v. ex. 1), sesizăm o linie discontinuă însoțită de puncte sonore, urmată de o alta bazată pe un contrapunct de linii discontinue, fără puncte, ce se rarefiază, se destramă, evoluînd mai departe într-un contrapunct la trei voci în care punctele apar sub formă de apogiaturi. Cele 16 măsuri ale Prologului se bazează deci pe ideea de a crea o melodie de structuri dispuse gradat, echilibrat.

Vocea este tratată, ca importanță, în trei moduri diferite: în Contrapunct I cele două linii melodice, vocea și instrumentul, sînt pe planuri egale, ele dialoghează, în timp ce în Contrapunct II, unde organizarea pornește de la textul poetic, linia melodică principală este cea vocală, celelalte voci brodînd în jurul ei pentru ca în Interludiu II, care pregătește Eterofonia, vocile să aibă iar o importanță egală dar pe alt plan.

Referitor la Contrapunct II, în care textul are rolul primordial, trebuie observat că rarefierea, linia discontinuă cu pauze ce despart unitățile semantice ale textului, nu dăunează înțelesului, dimpotrivă, în această piesă autorul a realizat o legătură strînsă între cuvînt și muzică: numărul de silabe, accentele, punctuația chiar, joacă un rol important în arhitectura sonoră.

În aceeași manieră, gradată, sînt tratate și cele trei tipuri de vocaliză: în Contrapunct I, o silabă din text se întinde pe mai multe sunete diferite, față de Contrapunct II unde fiecărei silabe îi corespunde un sunet, exceptînd apogiaturile, sau în Interludiul II (vocaliză fără text) unde vocea tinde către instrumental. În acest din urmă caz, formația devine un sextet în care vocea, tratată pur instrumental, o completează cu un al șaselea timbru deosebit.

Alte caracteristici sînt folosirea echilibrată în linia melodică a saltului mare de interval și a mersului alăturat, sau îngemănarea elementului cantabil cu cel instrumental.

Echilibrul se mai află prezent în structură: elemente ale contrapunctului format din voci continue, se alătură organic, după principii unitare, unui contrapunct format din voci discontinue (Contrapunct II) ajungîndu-se la un contrapunct foarte bogat care este de fapt o eterofonie.

În Interludiul II și Epilog, este folosită o gamă de structuri ce umple gradat opoziția dintre static și dinamic, dintre simetrie și asimetrie

O importantă problemă de tehnică componistică și în același timp de expresie, abordată de Ștefan Niculescu în această Cantată ni se pare a fi sistematizarea totală a eterofoniei (Contrapunct III — Eterofonie (v. ex. 3, a, b), încercare de îmbogățire a noului tip de polifonie, tipic enesciană, bazat pe eterofonia populară.

Față de muzica lui Enescu, primul care a folosit acest nou tip de polifonie, cauzat de introducerea de către el a ritmului parlando-rubato în muzica europeană, dar la care nu întîlnim suprafețe organizate exclusiv pe principiul eterofoniei, în această cantată întîlnim ideea, realizată, de sprijinire a unei întregi suprafețe pe principiul pendulării între starea de unison și pluralitate de voci. Întîlnirile la unison se fac pe niște coroane variabile, cu trei grade diferite ca durată. Durata coroanelor se execută ad libitum (în cadrul organizat al celor trei grade). Așa dar, un tip cvasiimprovizatoric, bazat pe alternanța elementelor variabile cu cele măsurate. Mai trebuie reținut faptul că datorită realizării eterofoniei în cadrul unui ambitus limitat, dat, se ajunge la obținerea unor suprafețe sonore, realizate gradat (grade intermediare între fenomenul de detaliu și cel de ansamblu) pornindu-se de la unison și ajungîndu-se treptat la aglomerări care generalizează suprafețe sonore. În acest caz, al maximei aglomerări, ideea de ritmuri complementare sesizată la începutul lucrării în Contrapunct I nu dispare, ci se concentrează la maximum, varietatea ritmică contribuind și mai mult la accentuarea caracterului eterofonic.

Cum vedem viitoarea stagiune muzicală

Convorbire cu :

TUDOR CIORTEA, compozitor ;
RADU GHECIU, critic muzical ;
PAUL POPESCU, dirijor;
HILDA JEREA, compozitoare ;
EMILIA PETRESCU
solistă a Filarmonicii „George Enescu"
MIRCEA POPA, dirijor ;
GEORGE TEODORESCU, regizor ;
VALERIU RIPEANU, ziarist ;
EUGEN CRĂCIUN, plastician ;
MIRCEA MĂNESCU, medic.

Recenta stagiune muzicală a fost pe larg dezbătută şi în paginile revistei noastre. Desigur, materialele publicate conţineau şi probleme ale activităţii viitoare. Acest aspect ne-a sugerat discutarea noii stagiuni, atît din punctul de vedere al creatorilor, al interpreţilor cît şi al criticilor — proiecte, sugestii, opinii. Am atras în convorbirea noastră şi pe amatorul de muzică ; prezenţa lui la discuţii este utilă.

În preajma Congresului, bilanţul muncii artistice ne arată o seamă de importante realizări în acest domeniu. După cum sublinia în cuvîntarea sa la conferinţa Organizaţiei de Partid a oraşului Bucureşti, tov. Nicolae Ceauşescu, prim secretar al Partidului Comunist Român, „ceea ce poporul nostru doreşte de la oamenii de artă este ca operele lor să redea veridic viaţa, preocupările, lupta sa, să se identifice cît mai deplin cu aspiraţiile sale şi să exprime cît mai plastic viaţa minunată de astăzi, făurită sub conducerea gloriosului nostru partid comunist". În acest complex important de obiective, care stau în faţa artiştilor, fără îndoială că muzica românească ne preocupă în mod special în perspectivele viitoarei stagiuni ; ea poate fi mai bine cunoscută şi poate imprima un profil, mai dinamic şi mai bogat, vieţii noastre muzicale.

„Mă gîndesc în primul rînd la profilul muzicii româneşti în contextul, în genere, al repertoriului viitoarei stagiuni", spune compozitorul Tudor Ciortea.

„Ea trebuie să fie amplă şi de bună calitate — atît lucrările mai vechi cît şi lucrările noi, care să reflecte în spirit novator şi cu mijloace artistice superioare conţinutul vieţii poporului nostru. Este o problemă de primă importanţă, care trebuie privită în lumina perspectivelor ce se degajă din recentele documente de Partid. Deşi forma de prezentare, expresia artistică, în diverse stiluri, a fenomenelor vieţii aparţine fiecărui artist, trebuie înţeles în primul rînd rolul *conţinutului* în opera de artă. Legate de problema cunoaşterii muzicii noastre există unele deziderate, cum ar fi : asigurarea unei permanenţe în circulaţia compoziţiilor româneşti devenite clasice, ca şi a lucrărilor tinerilor (verificate în audiţii publice şi acceptate ca valoroase şi de către masele de auditori). Pe plan simfonic, o rotaţie judicioasă a astfel de lucrări este indicată pentru toate formaţiile din ţară. Un asemenea lucru se întîmplă cu creaţiile mai vechi dar nu şi cu cele noi care beneficiază uneori de o singură audiţie, după care dispar din repertoriul orchestrelor. Corolarul care ar rezulta este consecvenţa ideii, ridicarea nivelului tehnic-muzical al unor orchestre simfonice din ţară, evitîndu-se astfel ca în repertoriul lor să se abordeze şi lucrări de slabă calitate, depăşite. Desigur că rutina şi comoditatea mai joacă un rol important în alcătuirea repertoriului unor astfel de orchestre.

În ce priveşte lucrările noi, care pun probleme mai dificile de execuţie, socot că ar fi necesar să se alcătuiască o formaţie simfonică cu scop experimental (asemenea ţel ar putea fi vizat şi de o orchestră organizată de Conservator). În parte, Orchestra Cinematografiei şi-a asumat acest caracter, dar ea are alt scop de bază. Lucrările care se dovedesc valabile în execuţiile experimentale ar trebui după aceea să trea-

că în repertoriul celorlalte orchestre. (Unele lucrări sînt date în concerte publice pe încredere la o primă execuţie — poate să iasă bine sau nu, dar pe spinarea ascultătorilor)".

Ideea aceasta o urmărim sub altă formă şi în cele spuse de dirijorul Paul Popescu :

„Cele trei mari formaţii bucureştene, Filarmonica, Radio, Cinematografia, ar trebui să fie solicitate la anumite intervale de către Uniunea compozitorilor pentru «citirea» lucrărilor noi. Detaliile organizatorice pot fi rezolvate de către forurile respective. Consider iniţiativa aceasta, în care avantajul artistic este reciproc, ca o etapă importantă, premergătoare concertului simfonic obişnuit".

Proiectele pentru noua stagiune muzicală zugrăvesc preocupări de lărgire a orizontului în repertoriu. Dirijorul Paul Popescu ne mărturiseşte :

„Mă interesează de mai multă vreme promovarea «extremelor» din repertoriul muzical — muzica veche şi muzica modernă (chiar ultramodernă), aceste două mari perioade care au fost insuficient prezente în viaţa noastră muzicală (unde domină încă perioada clasic-romantică). În acest spirit mă gîndesc la Guillaume de Machault *(Missa de la Notre Dame),* Pergolesi *(Stabat Mater),* Monteverdi *(Orfeo),* Telemann... Proiectez o formulă inedită la noi — concertul-spectacol — pentru operele lui Rameau (spre exemplu : *Indiile galante)* şi o interpretare a *Pasiunii după Sf. Matei,* de I. S. Bach, într-o variantă care să corespundă tradiţiei istorice (un aparat muzical restrîns, evitînd varianta romantică a formaţiei monumentale, care cred că denaturează în mare măsură originalul). Doresc se reiau în concert şi *Magnificat* de Bach.

Repertoriul nou, care a fost încă deficitar în ultimii 25 de ani, *trebuie* scos pe scenă ca să poată fi cunoscut, înţeles, comentat, criticat. Continui în privinţa aceasta linia stagiunii trecute — voi aborda lucrări mari simfonice şi de cameră de Messiaen, Stockhausen, Hindemith, Webern, Alban Berg, Luigi Nono ...Găsesc interesantă reluarea, în formulă integrală de data aceasta, a lui *Pierrot Lunaire* de Schönberg. De asemenea «clasicul» Stravinski intră în preocupările mele.

Am desprins din documentul întîlnirii conducătorilor de Partid cu oamenii de artă adevăruri de seamă care trebuie să stea la baza orientării în munca noastră artistică. Astfel considerăm ca deosebit de importantă problema promovării în viaţa muzicală a acelor creaţii care oglindesc în modul cel mai convingător trăsăturile vieţii spirituale a oamenilor ce făuresc noua orînduire socialistă, a acelor lucrări care oglindesc în chipul cel mai interesant tendinţele creatoare şi exigenţele noastre.

Intenţionez să scot în concert şi cîteva creaţii ale «tinerilor» noştri, ca publicul să poată avea imaginea acestor compozitori, chiar dacă în căutările lor nu sînt încă cristalizaţi. Abordarea unor lucrări româneşti mai vechi, de valoare, este deosebit de interesantă.

În afară de aceste proiecte pe care doresc să le realizez cu concursul orchestrelor Cinematografiei, Filarmonicii şi Radioteleviziunii, mă ocup mai departe şi de formaţia de cameră pe care o conduc. Continuînd acţiunea, consider că nu primim destul sprijin din partea C.S.C.A. (aş putea spune că întîlnim uneori chiar lipsă de înţelegere) pentru promovarea acestui gen de muzică care este complet deficitar la noi ca manifestări şi formaţii. Exemplul încercărilor lui Mircea Cristescu sau Alexandru Şumschi nu mă face să cred că vom putea subsista fără un sprijin eficient.

Aş mai adăuga, ca principiu, problema de «primă şi ultimă execuţie» a unei serii de lucrări contemporane — româneşti şi străine — care la noi are şi un aspect de snobism. Nu trebuie uitat că muzica, spre a fi pătrunsă şi gustată de public, are nevoie să fie repetată".

În discuţia cu Emilia Petrescu se relevă atenţia deosebită pe care o acordă muzicienii şi pentru genul vocal-simfonic :

În literatura universală a genului s-a dovedit că «vocal-simfonicul» face săli pline. Ansamblul mare a plăcut mereu.

Tocmai de aceea cred că avem foarte multe de făcut. Cel puţin o dată la două luni ar trebui să apară o nouă lucrare care, dacă place, ar putea fi repetată. Făcînd cunoştinţă cu astfel de piese, publicul va veni cu mai multă încredere că ceea ce i se dă este nou şi de bună calitate (mă gîndesc că încă lipsesc din repertoriul nostru *Gurre Lieder,* de Schönberg, *Oedipus-Rex,* de Stravinski, *Luna,* de Orff...). Ar trebui să ne grăbim a pune în repertoriu prime audiţii la scurt interval după premiera lor mondială, fapt care ne-ar conferi şi un profil contemporan interesant. Din marele repertoriu clasic aş aminti ca necesare lucrările lui Mozart, Haydn *(Creaţiunea),* Händel *(Iuda Maccabeus)* sau piesele romantice ale lui Fauré, Berlioz, Brahms. Repet, publicul este foarte dornic şi vine la astfel de concerte mult mai mult decît la un solist celebru, dar care cîntă Lalo".

Vocal-simfonicul este din păcate o formă de manifestare fără răspîndire largă la toate formaţiile din ţară. În această ordine de idei compozitorul Tudor Ciortea atrage atenţia asupra lipsei unor formaţii corale permanente pe lîngă filarmonicile din provincie, lipsă care limitează aria de activitate şi care se cere remediată. În legătură cu repertoriul de concerte amintim şi sugestia dirijorului Mircea Popa în privinţa necesităţii unor dezbateri comune ale forurilor ce conduc principalele orchestre bucureştene pentru stabilirea unui ansamblu general al manifestărilor muzicale evitîndu-se astfel întîmplătorul în programările stagiunii. Trecînd la concret, dirijorul adaugă :

„În stagiunea trecută Filarmonica a făcut un interesant ciclu Haydn. Socotesc că este bine ca aceste concerte, care cuprind un ciclu, să fie continuate; spre exemplu, Mozart — simfonii, divertismente, serenade, cassaţiuni; un ciclu dedicat întregii creaţii a lui A. Webern; un ciclu organizat al perioadelor lui Stravinski; cicluri dedicate simfoniei româneşti, muzicii româneşti între cele două războaie; cicluri dedicate preclasicilor — Vivaldi, Corelli, Geminiani; muzica franceză reprezentată într-un ciclu cuprinzînd integral pe Debussy (nu numai *Marea* sau *După-amiaza unui faun)* sau *Ravel* (spre exemplu, *l'Enfant et les sortilèges*).

Creaţia românească simfonică se bucură de o prezentare cvasi-mecanică în programări, şi aici s-ar putea găsi idei noi. În privinţa lucrărilor concertante româneşti nu mulţi interpreţi le abordează".

Dacă în privinţa muzicii simfonice problemele se axează mai ales pe lărgirea repertoriului, muzica de cameră prezintă un alt aspect. Se pot discuta aici principii de orientare, de cointeresare a publicului, de organizare. Către această sferă de idei converg opiniile şi proiectele compozitoarei Hilda Jerea. În stagiunea trecută compozitoarea a avut o bogată activitate interpretativă pe linia continuării prezentării muzicii vocale contemporane româneşti şi universale — Mihail Jora, Tudor Ciortea, Pascal Bentoiu, Th. Grigoriu, Anatol Vieru şi Arnold Schönberg, Anton Webern, Messiaen, Jean Françaix, Belá Bartók, A. Serocky. De asemenea, în recitalurile susţinute, alături de cîntăreţi ca Arta Florescu, Emilia Petrescu, Martha Kessler a fost prezentată şi creaţia preclasică.

„În viitoarea stagiune mă interesează orientarea către muzica de cameră «propriu zisă» — cvartet, cvintet, sextet, sonată — consacrîndu-mă unor prime audiţii contemporane cu Stravinski, Messiaen, Boulez, Cenek, Milhaud etc.

Iată o problemă : pregătim un concert de muzică de cameră, îl cîntăm o singură dată; munca noastră se limitează deci la o singură întîlnire cu publicul, doar în Bucureşti. Ca muzician de cameră simt nevoia să reiau concertul; de aceea mă gîndesc că nu ar fi rău să se intensifice schimburile cu centrele culturale ale ţării. Din aceeaşi cauză am de gînd să reiau activitatea de imprimări la radio.

Publicul este latura cea mai critică a activităţii noastre. La concertele de cameră vin mult mai puţini auditori decît la concertul simfonic. Ar trebui mai mult atrasă simpatia tineretului pentru muzica de cameră contemporană; trebuie să-l facem tot atît de receptiv ca şi pentru teatrul contemporan.

În promovarea muzicii de cameră primul loc îl deţine Filarmonica. Aş putea spune că şi Cinematografia se preocupă. Dar orchestra Radiodifuziunii ? De ce acest for important, cu mari posibilităţi, nu promovează şi în concerte muzica de cameră ?

Valoarea concertelor educative ale Filarmonicii este mare, făcînd vizibilă dorinţa de a atrage tineretul. Însă răzbate încă greu muzica secolului nostru. S-ar putea găsi o formulă de recital mai nouă. Să amintim încercările de îmbinare a muzicii cu poezia şi plastica. În această ordine de idei intenţionez să ţin un ciclu de conferinţe experimentale despre «Muzica şi dansul, ieri şi azi», sau despre muzică şi poezie.

Genul de cameră care atrage diferite formaţii mai ample poate deveni şi un stimulent pentru un număr mai mare de muzicieni. Acest lucru trebuie însă să pornească poate încă din conservator. Chiar pentru lied găsesc că sînt încă puţini muzicienii orientaţi spre acest fel special de interpretare. Tot de acest lucru se leagă necesitatea unei mici săli de laborator, de concerte pentru tineri, în care să se cînte muzică contemporană. Leg această idee de pregătirea încă nesatisfăcătoare în domeniul muzicii contemporane în Conservator.

În acelaşi scop, de a transforma auditorul obişnuit într-un amator de muzică receptiv şi avertizat în problemele artei, ar fi utilă o mai îngrijită prezentare a problemelor prin programe şi cuvinte introductive la concertele dificile. Putem să animăm un concert de muzică românească prin prezenţa activă a compozitorului în faţa publicului. Aş vrea foarte mult să reuşim să scăpăm de tiparele schematice ale recitalurilor banale".

„Simt în muzica noastră de cameră lipsa unor formaţii permanente (autonome), fapt care duce implicit la o difuzare nesistematică, întîmplătoare, a muzicii, ne atrage atenţia compozitorul Tudor Ciortea. Se merge prea mult pe sistemul autopromovării, autoprogramării şi deseori a programării lucrărilor cunoscute de muzicienii solicitaţi. Şi aici, ca şi la simfonic, o formaţie compusă de tineri ar putea să asigure execuţia experimentală a unor lucrări care folosesc

un limbaj mai modern. Nici repertoriul de muzică vocală de cameră, atît de bine ilustrat în muzica românească, nu este promovat suficient de sistematic. Mă gîndesc la unele piese vocale de cameră mai complicate, sortite uneori să se bucure de o singură audiție în fața comisiei de îndrumare a Uniunii compozitorilor. Apoi din cauza «dificultăților de montare» lucrarea nu mai circulă. O singură excepție face pe această linie corul de cameră condus de Marin Constantin.

Muzica românească nu trebuie să rămînă numai înregistrată în fișe documentare, ea trebuie să găsească calea imediatei intrări în circuitul unei largi difuzări, depășind chiar granițele țării. La Bienala de la Zagreb unde am fost recent invitat am remarcat că lipsa lucrărilor românești reprezentative, departe de a fi o problemă de calitate, era o problemă de cunoaștere".

O seamă din aceste idei revin în convorbirea cu Emilia Petrescu. Referindu-se la problemele muzicianului de cameră, ea abordează și mai mult discutata problemă a accesibilității în astfel de concerte :

„Reîmprospătarea repertoriului, ridicarea calității solistului se leagă direct și de selectarea calitativă a concertelor. Ne-am obișnuit ca avînd un repertoriu «consacrat» să ne limităm la el. Am fost solicitați mereu cu așa numita piesă «accesibilă», pe care aș defini-o ca o piesă veche care are succes verificat la public. Aproape în fiecare săptămînă se putea auzi *Balada puricelui* sau *Ombra mai fu*, etc. Nu viciem astfel gustul publicului ? Noțiunea de accesibilitate a dus numai spre coborîrea către nivelul mediocru. Piesă accesibilă este orice piesă valoroasă, dar bine prezentată. Trebuie să atragem publicul către noi, să evităm varianta facilă a accesibilității — acesta este sensul educației pe care sîntem datori să o facem. Este utilă aici o serioasă selecționare atît a muzicii românești cît și a celei străine. Vreau să continui să prezint publicului muzică bună. În acest sens proiectez formula de recital dedicat unui singur autor contemporan sau preclasic (mai puțin cunoscut, dar cu o creație bogată în sensuri). În muzica românească noi interpreții așteptăm cu deosebit interes cît mai multe piese de tipul cantatelor de cameră, foarte gustate de public și foarte interesante pentru cei care le execută".

Nu putem ca în cadrul acestui colocviu să neglijăm importantele probleme ale operei. Prin specificul ei ea constituie un eficace mijloc de educare artistică a publicului larg. Ținînd seama de acest lucru, orientarea în repertoriu capătă semnificații deosebite. Organizat la nivelul celor mai importante instituții de acest gen din lume, T.O.B.-ul trebuie să corespundă și calitativ exigențelor vieții noastre de azi.

„Ocupîndu-mă de repertoriul operei noastre mă refer la necesitatea prezenței pe scena T.O.B. a operei contemporane, și-a început expunerea opiniilor sale dirijorul Mircea Popa. Un singur Prokofiev, *Logodna la mănăstire*, nu e destul. Oare *Dragostea celor trei portocale* nu ar fi un spectacol de succes ? De asemenea operele lui Benjamin Britten, Orff, Dallapiccola, D. Milhaud, Gershwin, alături de Alban Berg, cu *Wozzek*, ar putea continua perspectiva deschisă de *Pelléas și Mélisande*. Aceeași situație o remarc pentru spectacolul modern de balet în care muzica contemporană excelează (am putea astfel să evităm versiunile coregrafice ale unor piese simfonice în favoarea lui Stravinski, Prokofiev, Ravel etc.)".

Abordăm problema spinoasă a repertoriului „mare" de operă și îl întrebăm pe dirijorul Mircea Popa dacă afișul permanent Verdi, Puccini, Rossini, Gounod, Delibes nu poate fi „reprofilat".

„În perioada în care opera studiază un spectacol greu s-ar putea realiza concomitent cîteva opere de... Verdi, Puccini, Rossini, Bellini mai puțin cîntate la noi. Am satisface astfel pe pasionații belcanto-ului. Pentru repertoriul permanent mă gîndesc că sînt lucruri de completat în privința creației mozartiene *(Flautul fermecat, Don Giovanni, La finta giardiniera)*. Nu mai vorbesc de datoriile pe care le avem față de repertoriul wagnerian, pentru care publicul dovedește o mare atracție (au demonstrat-o îndeajuns concertele Cinematografiei sau audițiile pe discuri organizate de Conservator și A.T.M.).

Ar fi de dorit ca un teatru de prestigiu să nu ocolească pe Händel (un *Iuliu Cezar*, de exemplu), pe Rameau sau Lully. Și, de asemenea, revenind la muzica modernă, nu putem să nu amintim de succesul mondial al operelor lui Strauss sau ale cehului Janacek.

Ni s-ar părea interesantă inițierea unei acțiuni de stimulare a creației românești de operă prin instituirea de către T.O.B. de pildă, a unui concurs de creații originale pe teme date, creații ce ar putea fi ulterior promovate și de către celelalte teatre de operă din țară".

Ca și compozitorul Tudor Ciortea, Mircea Popa a sugerat utilitatea înființării unui studio de operă care să aibă caracterul unei „*Piccola Scala*". Dar, cum subliniau cei doi muzicieni, această problemă se leagă direct de formarea tinerei generații de interpreți; Conservatorul are un rol foarte important aici.

Pentru operă punctul de vedere al regizorului capătă pe zi ce trece o greutate tot mai mare. Epoca improvizațiilor, a convenționalismului fa-

cil este de mult depășită, epoca căutărilor regizorale este în plină evoluție. De pe acest plan ne interesează părerile regizorului George Teodorescu :

„În legătură cu muzica mă pasionează problemele axate pe noile mijloace de interpretare și regie ale spectacolului de operă. Încerc să transpun în acest spectacol cîștigurile pe care le-a adus teatrul contemporan. O concretizare a acestor gînduri va fi viitorul spectacol proiectat — *Amorul doctor,* de Pascal Bentoiu : o întîlnire între dramaturgul Molière și viziunea modernă a compozitorului în privința personajelor, care parcă vin din *Comedia dell'arte.* Pentru transpunerea scenică a operei voi cere în jocul interpreților o serie de date strict teatrale.

Una din condițiile necesare ale interpretării contemporane în operă este spiritul de echipă creat de regizor și dirijor pe baza unei viziuni unitare. Pentru a da un rezultat pe măsura cerinței unui spectacol de operă contemporan, care trebuie să tindă să fie un spectacol de idei, însăși regizorul trebuie să fie dublat de un muzician efectiv. Spectacolul de operă astăzi trebuie să depășească etapa spectacolului de neuitat din cauza unor mari voci. Unitatea lui trebuie să rezulte mai ales din felul în care reușește să transpună cele mai prețioase idei, să-și găsească o veritabilă confirmare scenică. Spectacolul mare romantic de operă rămîne mereu viu. Dar în ce măsură creatorii pot să ducă mai departe ideile compozitorilor clasici și romantici interpretîndu-le în noi viziuni fără să schimbe structura ? Există și în operă posibilitatea de a ne îndepărta de șablon, de mentalitatea de sfîrșit de secol XIX. Desigur nu trebuie să facem aceasta pentru a fi la modă. Problema libertății de creație, a măsurii de bună credință în actul de cultură contemporană, care să nu transforme spectacolul într-un anti-Verdi, anti-Puccini, este deosebit de actuală.

Privind și prin prisma unui viitor repertoriu nou al stagiunii, consider deosebit de important primul Colocviu internațional al interpretării contemporane de la Leipzig (6—11 noiembrie 1965) care se va ocupa în special de regia de operă".

Deși, în parte, prin discuțiile purtate pînă acum am elucidat multe dintre problemele unei stagiuni, răspunsurile criticului de artă, muzicologul Radu Gheciu, vin să ne întregească sfera colocviului. De data aceasta observatorul ia locul interpretului sau al creatorului și răspunsurile pe care le dă la propriile-i întrebări ne relevă un alt aspect al vieții muzicale.

„De multă vreme mă preocupă întrebarea : cum trebuie să arate o activitate muzicală interesantă în contextul vieții contemporane, atunci cînd ea intră în competiție, disputîndu-și publicul, cu teatrul, filmul, televiziunea, radio-ul ? Amatorul de muzică vine la concert, aș spune, după trei criterii : solistul, programul și dirijorul. Putem discuta în mod critic cum e mai multă nevoie de muzică de cameră și de simfonic. Desigur aici intervine complexul rentabilității — săli pline — de care trebuie să se țină seamă față de celelalte manifestări culturale.

Sînt pe de o parte artiști valoroși care atrag publicul. Alții s-au dovedit merituoși, dar nu-și găsesc încă justa promovare — mai ales tinerii. În acest scop nu ar trebui să existe oare o acțiune de promovare mai curajoasă ? Filarmonica nu poate rămîne singură în această acțiune, ar trebui ca și celelalte instituții să facă mai mult pentru promovarea tinerilor.

În regimul de contracte anuale cu soliștii și dirijorii am putea găsi iarăși o soluție de atragerea interesantă a publicului. Aici disting două aspecte : cel al interpreților din provincie și acela al oaspeților de peste hotare. În primul caz ar fi util un schimb mai des și mai susținut cu centrele noastre muzicale ; în al doilea, ar fi interesant ca un același artist să fie solicitat pentru trei-patru concerte cu orchestrele din capitală. Datorită întîmplării am verificat cele spuse mai sus cu dirijorul elvețian Jean-Marie Auberson".

În sprijinul acestor propuneri am adăuga părerea dirijorului Mircea Popa despre necesitatea unor concerte în abonament cu dirijori străini (mai stăruie în amintirea publicului ciclurile dirijate acum 20—30 de ani de dirijorul Hermann Scherchen).

Desigur, orientarea către lărgirea contactelor de cunoaștere dintre oamenii de cultură și artă, schimbul de valori create de cultura universală este foarte interesant. Dar, în această sferă de probleme se presupune în primul rînd o atitudine critică, bine orientată, față de tot ceea ce vine din străinătate.

„În orientarea OSTA, a continuat Radu Gheciu, socotesc că ar fi necesară o mai judicioasă alegere a oaspeților. Nu ignorez criteriul rentabilității și nici al greutății de a invita muzicieni de seamă; dar există o serie de artiști tineri de valoare, încă nu foarte «cotați» în străinătate. Pentru aceasta însă trebuie să existe o foarte judicioasă informare.

Dacă discutăm programele aș atrage atenția asupra felului în care trebuie să se orienteze pentru educația estetică. Se dovedește de prea multe ori prudență în felul în care soliștii «își menajează repertoriile». Insist pe criteriul selecționării a ceea ce se cîntă. În antrenarea unei cît mai mari sfere de ascultători trebuie găsite mereu forme

noi. Este sugestivă activitatea unor societăți ca «Jeunesse Musicale» care nu este sgîrcită în a promova cu interes și fantezie muzica cu M mare. Noi avem mult mai multe mijloace.

N-aș vrea să trecem cu vederea mijloacele de popularizare, atît ca forme de informare ziaristică cît și ca afișaj. Mi-aduc aminte de o vorbă a dirijorului Constantin Bugeanu : „s-a renunțat la afișaj în București ?" Trebuie revizuite modalitățile de popularizare ale manifestărilor muzicale prin afiș. Amatorul de artă nu trebuie să caute afișul, trebuie să-l întîlnească".

★

Într-un fel părerile amatorului de artă revin asupra celor discutate mai sus. Le redăm însă integral deoarece interesează modul în care îl preocupă problema de ansamblu și mai ales nivelul la care recepționează viața muzicală.

Plasticianul Eugen Crăciun stabilește anumite paralele între evoluția picturii contemporane și muzica contemporană.

„Trăsătura generală a artei contemporane este reflectarea vieții, o anumită simplitate în expresie (dar nu sărăcie). În muzica pe care o ascultăm în concerte cred că se greșește uneori așteptîndu-se ca întreg publicul să ajungă la cel mai înalt nivel. Muzica modernă apare totuși rar și în același timp ascultătorul neavizat nu o poate pricepe dacă nu se apropie de ea. De multe ori am urmărit proiecte, nu toate însă s-au realizat. Nu vreau prin aceasta să spun că militez pentru înlocuirea totală a ceea ce s-a cîntat. Ca și în plastică sîntem setoși de a cunoaște noul. Personal, găsesc că muzica de cameră este mai greu de recepționat, dar numai prin cultivarea ei îi poți găsi sensurile. În legătură cu opera aș dori să ascult mai mult Wagner. Există o tiranie a belcanto-ului. Pentru operele mai noi, care fără îndoială pun și probleme financiare pentru montare, ar fi interesantă formula de concert-spectacol. Un serviciu util îl poate aduce și televiziunea".

Iată o ideie interesantă care este sprijinită de succesul obținut cu *Păpușile maestrului Pedro* ale lui De Falla, prezentate de televiziune anul trecut.

„La operă, continuă Eugen Crăciun, vin uneori soliști mari dar cîntă în operele noastre, de mult rodate. Aș dori repertorii noi, chiar fără «stele».

Frămîntările de creație ale plasticienilor le căutăm și în muzica contemporană. Așa cum spre a privi critic anumite manifestări ale artei noastre căutăm să le cunoaștem, am dori ca noua stagiune muzicală să ne ofere posibilitatea contactului cu problemele ce se dezbat în muzică".

„Să facem mai puțin risipă de romantism și clasicism în programele noastre de concert, sugerează medicul Mircea Mănescu. Dar se poate aduce în fața noastră acea muzică puțin auzită, sau aproape neauzită din acest repertoriu (chiar Mozart, Beethoven, Brahms).

Doresc din ce în ce mai multă muzică a secolului XX. Nu găsesc că s-ar exagera făcîndu-se în continuare concerte integrale de secol XX sau concerte consacrate unui singur compozitor (îmi amintesc cu plăcere de concertele Stravinski sau Hindemith), care au un frumos succes de public. Astfel de concerte sînt interesante, pentru că pun probleme conforme ascultătorului secolului nostru. Pe mine, ca amator de muzică mă interesează ca timpul meu liber dedicat artei să fie cît mai pasionant folosit. Așteptăm o lărgire a repertoriului și în sensul că pînă acum mai mult se vorbește «despre» decît se cîntă muzică concretă, electronică, aleatorică. Nu văd un nonsens în reproducerea ei în concerte, reproducere care ar da posibilitatea unei atitudini critice. La viziunea pe care trebuie să o avem despre ansamblul muzicii secolului pot contribui și oaspeții de peste hotare. Nu mă gîndesc la aspectul snob, ci la cel al unei reale îmbogățiri a vieții muzicale. Pe de altă parte, consider că reprezentarea muzicii preclasice este bine venită, dar trebuie să se facă cu mult discernămînt pentru a se evita lucrările necaracteristice. Muzică de cameră se face destul, dar nu chiar cea indicată. Se încearcă soluții pentru formații mai stabile de la cvartet pînă la mici orchestre de cameră ; dar nici pînă acum nu avem formații ca cea a lui Rudolf Barșai, sau Janigro. Trio București se produce prea rar. Nu avem soliști care să facă un ansamblu de cameră bun ?

Alegerea repertoriului cred că trebuie axată pe o idee centrală, să se evite profesionalismul îngust, schematismul. Vrem programe alcătuite cu grija pentru unitatea genurilor de artă. Aș face o paralelă cu unitatea spectacolului de teatru. Modalitatea de alcătuire trebuie să fie unitară să nu cuprindă idei întîmplătoare diferite, fără scop comun; în acest fel ambianța sufletească a ascultătorului este pusă în mișcare pe un drum nedefinit.

Referindu-mă la repertoriul de operă aș întreba de ce ne regăsim mereu în fața acelorași : *Boema, Cavalleria, Bărbierul, Traviata* etc... Există o responsabilitate față de public, care nu cred că trebuie rezolvată la minima rezistență. Ascultătorul contemporan are nevoie să fie familiarizat cu opere moderne, pe linia începută prin *Oedip* și *Pelléas ;* n-ar fi rău să se

meargă spre *Porgy and Bess, Wozzek,* etc. Cred că nu este inutil să observăm că Wagner este aproape „uitat". Dar publicul îl caută — dovadă marele succes al *Aurului Rinului* şi al *Walkiriei.* Acelaşi lucru l-aş spune şi despre necesitatea baletelor moderne. Ar putea fi evitate într-o măsură mai mare stilizările de muzică simfonică, ce nu sînt utile, chiar dacă sînt făcute în mod consecvent, pentru educarea publicului. Succesul momentan de public nu este întotdeauna şi o realizare efectivă.

De un mare interes s-a bucurat «stagiunea» de audiţii organizate de Conservator şi A.T.M. Ele constituie un prim contact cu probleme noi şi de asemenea o legătură între oameni de artă (muzicieni, literaţi, plasticieni) şi amatorul de artă. În acest sens, criticile apărute în presă ar fi mai bine să nu accentueze doar inerentele defecte ale începutului, ci să promoveze acţiunea aceasta.

Principiul viitoarei stagiuni ar trebui căutat în complexul personalităţii omului contemporan, care urmăreşte în artă expresia propriilor sale idealuri şi frămîntări".

Colocviul pe care l-am susţinut are menirea de a deschide discuţii, de a încerca prezentări de probleme. Nu intenţionăm şi nici nu putem să considerăm că am rezolvat totul, că oferim prin maniera pe care am ales-o reţete infailibile. De aceea problema rămîne deschisă pentru dezbateri ulterioare şi preferăm ca în locul unei concluzii să dăm, mai departe, cuvîntul ziaristului Valeriu Rîpeanu care şi-a fixat în materialul acordat să facă un tur de orizont, atingînd multe puncte importante legate de viaţa noastră muzicală.

„De mai mulţi ani, în presa noastră literară, critici, muzicologi şi uneori — ce-i drept mai rar — ascultători, îşi spun părerea despre profilul stagiunii principalelor noastre instituţii muzicale. În acest răstimp a circulat mai ales ideea înnoirii repertoriului, idee care ni se pare că a preocupat într-o oarecare măsură şi forurile diriguitoare ale celor trei orchestre simfonice care activează în capitală. Dar spunînd numai că repertoriul nostru este necesar să fie reînnoit cred că pierdem din vedere problema principală a unei stagiuni muzicale. Desigur, în cele aproape 40 de concerte pe care le prezintă în cursul unei stagiuni un ansamblu simfonic, pot fi introduse un număr *n* de prime audiţii. Dar cu cît acest număr va fi mai mare înseamnă oare că stagiunea noastră a fost realmente interesantă şi că există o proporţie directă între cantitatea primelor audiţii şi calitatea stagiunii ? Oare pronunţîndu-ne mereu numai într-o direcţie, credem că vom rezolva totul dacă introducem la întîmplare în program un Webern, Luigi Nono, Britten, William Schumann, înseamnă că stagiunea muzicală a devenit în mod brusc interesantă, că instituţiile respective şi-au făcut datoria faţă de public ? Desigur că nu. Şi cred că sînt compozitori şi opere a căror lipsă din repertoriu nu poate fi decît păgubitoare.

În repertoriul ultimelor stagiuni au intrat lucrări noi: cu toate că au fost cîntate opere noi, nu putem spune că încercăm un sentiment de satisfacţie deplină cînd le privim retrospectiv. Şi iată de ce. În primul rînd pentru că de cîţiva ani stagiunile noastre muzicale sînt lipsite de un profil bine determinat, de o idee dominantă, şi se alcătuiesc mai mult la întîmplare, fără să se urmărească anumite coordonate estetice. Or, o instituţie muzicală trebuie să fie, ca şi un teatru, ca şi o editură, călăuzită în activitatea ei de un anume *program* pe care, la drept vorbind, nu l-am descifrat chiar dacă mi s-ar putea arăta că faţă de ultimii zece ani numărul primelor audiţii a fost mai mare. De aceea un sentiment de rutină şi de oboseală este evident şi cred că ameninţă viaţa noastră muzicală cu o desfăşurare oarecum întîmplătoare lipsită de sistem.

De aceea cred că şi publicul rămîne în linii mari acelaşi, iar o creştere sensibilă de auditori se înregistrează în special atunci cînd sosesc în ţara noastră capete de afiş. Or socot că o stagiune ar trebui organizată în jurul unor idei care să aibă în vedere atît criteriul estetic cît şi cel educativ în sensul cel mai înalt al cuvîntului. Prezentarea de către acelaşi dirijor a ultimelor simfonii de Mozart, a ciclului simfoniilor londoneze ale lui Haydn, interpretarea de către un solist a concertelor lui Beethoven, a unei antologii din concertele lui Mozart, iată doar cîteva sugestii. E mai interesantă prezentarea de ansamblu a evoluţiei unui compozitor, a unui aspect major din creaţia acestuia, decît sistemul de a se audia astăzi Dvořák, mîine Britten apoi din nou să se revină la Ceaikovski. Personal cred că dragostea pentru muzica modernă şi cunoaşterea ei va rămîne un deziderat mereu neîmplinit dacă nu o vom prezenta în această perspectivă. La trei-patru concerte o dată cîte un Alban Berg sau un alt compozitor al secolului nostru nu va trezi în rîndurile publicului un interes major pentru opera respectivă. Ce ar fi dacă s-ar începe în mod sistematic un ciclu al simfoniilor lui Honegger sau dacă s-ar executa muzica de balet a lui Stravinski privită în perspectiva istoriei ? Dacă din Britten am asculta în două sau trei concerte cele mai reprezentative lucrări ale sale ? Dacă ar fi urmărite liniile mari de dezvoltare ale muzicii con-

temporane pe autori, pe teme, pe idei atunci într-adevăr am putea spune că repertoriul s-a îmbogăţit şi că înţelegerea a ceea ce reprezintă muzica modernă în evoluţia artei universale ar fi într-adevăr foarte clară pentru ascultătorul nostru.

Mulţi dintre soliştii noştri a căror bogată activitate concertistică în străinătate ne stîrneşte un sentiment de legitimă mîndrie se dovedesc mai puţin preocupaţi de dinamizarea vieţii muzicale din ţara lor. La intervale rare introduc o primă audiţie şi, mai mult decît atît, nu urmăresc în profilarea repertoriului lor linii mari directoare, ci se mulţumesc să repete cam aceleaşi bucăţi pe care i-am auzit interpretîndu-le ani şi ani de zile. În afara cîtorva excepţii (Mihai Constantinescu) recitalurile lor se desfăşoară la mari distanţe de timp şi nici atunci nu aduc noutăţi.

Primele audiţii româneşti nu sînt pregătite suficient. Ar trebui ca înainte de introducerea în repertoriu a unei simfonii sau lucrări mai mari anumite emisiuni speciale la radio, articole în principalele ziare şi reviste culturale, să facă o pregătire sistematică a publicului. Aş merge pînă acolo încît să susţin că ar fi bine ca atunci cînd de exemplu s-ar cînta o simfonie sau un concert de un tînăr compozitor, în seara primei audiţii un maestru sau un om de cultură de prestigiu, sau însăşi tînărul compozitor, s-o prezinte în faţa publicului. Adică o primă audiţie românească să fie o plăcere, un eveniment şi nu un moment convenţional. Programarea muzicii simfonice româneşti se face întîmplător, se repetă prea mult aceleaşi bucăţi, nu există o grijă pentru ca publicul să poată urmări evoluţia unui compozitor care uneori absentează din program perioade lungi de timp.

În privinţa soliştilor şi dirijorilor străini, stacheta ridicată cu prilejul celui de al III-lea Festival Internaţional «George Enescu» n-ar trebui să coboare prea mult în timpul stagiunilor. Cred că dirijori cum au fost Georges Prêtre, Anatol Fistoulari au însemnat un eveniment de seamă în ultimul an muzical. În momentul de faţă ar trebui să se facă un salt în această direcţie. Cred că în criteriile folosite de OSTA se ţine prea mult seama de aspectele comerciale reuşindu-se să se evidenţieze într-o mult mai mică măsură ceea ce e mai de seamă în arta interpretativă de peste hotare. De ce nu sînt consultaţi oameni de cultură care merg peste hotare, asistă la spectacole în marile capitale ale lumii, au contacte cu artiştii străini. Nu cunosc în schema OSTA, şi aş dori să fiu corectat dacă greşesc, prezenţa unor oameni de cultură care ar putea să facă din această instituţie într-adevăr un oficiu de spectacole şi turnee artistice şi nu un oficiu de difuzare a biletelor. Mi se va răspunde că totuşi şi formaţiile şi soliştii care vin în ţara noastră tot de OSTA sînt aduşi. Aş putea să ripostez cu foarte multe argumente arătînd cît de întîmplătoare sînt toate acestea, de cîte ori am cumpărat bilete şi am fost aduşi înapoi la casă pentru a ni se restitui banii, că cele mai multe dintre marile formaţii fac turnee în ţările vecine fără să se oprească şi la noi, că se cheltuiesc bani cu mediocrităţi care se aduc în ţara noastră de cîte două trei ori, că am prefera o selecţie mai severă a numelor de dirijori străini şi solişti care ne vizitează. Şi de ce atunci cînd se aduce o personalitate muzicală nu se încheie un contract pentru două sau trei concerte cu programe diferite ? Părerea mea este că în momentul de faţă OSTA reprezintă o instituţie care nu se ţine în pas cu dezvoltarea vieţii culturale româneşti, că este o instituţie rămasă în urmă din punct de vedere al concepţiei şi al înţelegerii menirii unor turnee artistice.

Pe scurt, am dori o stagiune cu un profil şi un program care să ne facă să aşteptăm un concert de joi şi de sîmbătă, să ne pară rău că l-am pierdut, o stagiune ale cărei roade să fie apreciate după oamenii care au îndrăgit muzica şi nu după locurile ocupate de cei ce vin în virtutea inerţiei să asculte orice şi oricum, o stagiune în care să urmărim idei, iniţiative, concepută şi realizată cu pasiune, dăruire şi inventivitate."

Material realizat de
GRIGORE CONSTANTINESCU şi
VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

VIAŢA MUZICALĂ ÎN ORAŞELE PATRIEI NOASTRE

Timişoara

Timişoara se numără printre oraşele cu veche tradiţie culturală şi artistică. Aici au fost găzduite — cu peste 100 de ani în urmă — stagiuni permanente de operă. (O cronică din 1796 relevă faptul că din totalul celor 17 spectacole ce se reprezentau în sala de teatru, 8 erau spectacole de operă). Prezenţa la Timişoara, în cadrul unor entuziaste manifestări muzicale a lui Franz Liszt, J. Brahms, H. Joachim, a conferit vieţii artistice a oraşului un prestigiu deosebit. Tot aci, Bruno Walter a desfăşurat — la începutul carierei sale — o intensă muncă artistică în calitate de dirijor al operei.

După primul război mondial în seria de interpreţi care concertează la Timişoara se reliefează numele lui Enescu, Kreisler, Milstein.

Au existat şi strădanii pentru crearea unor formaţii cu caracter permanent, care au avut însă a se lovi, nu odată, de opacitatea oficialităţilor culturale ale timpului.

După eliberarea patriei noastre, Timişoara a fost primul oraş din provincie în care au luat fiinţă concomitent, Teatrul de Operă şi Filarmonica, instituţii de o mare importanţă cultural-educativă pentru ridicarea şi formarea unui public larg, iubitor de frumos.

* * *

Prin înfiinţarea Operei de Stat (în 1946) s-a realizat în sfîrşit ceea ce nu s-a reuşit pe timpul regimurilor trecute, înjghebarea unei formaţii permanente, subvenţionată în întregime de către stat.

Spectacolul inaugural (27 aprilie 1947) cu opera „Aida" de Verdi s-a desfăşurat cu mare succes. Un mănunchi de interpreţi valoroşi, membri fondatori ai Operei, cum au fost cîntăreţii Fenia Nicolau, Aca de Barbu, Traian Nicolau, F. Piteiu-Georgescu şi dirijorul George Pavel şi-au pus întreg talentul şi forţa de muncă în scopul ridicării prestigiului artistic al instituţiei. La noile succese, treptat cucerite, au contribuit apoi dirijori ca Hermann Klee, Radu Botez şi mai ales Mircea Popa — un temeinic cunoscător al muzicii de operă.

Colectivul Operei a înscris în repertoriu lucrări valoroase ca: „Nunta lui Figaro", şi „Răpirea din Serai" de Mozart, „Eugen Oneghin", „Dama de Pică" şi „Lacul lebedelor" de Ceaikovski, „Cneazul Igor" de Borodin, „Carmen" şi „Pescuitorii de perle" de Bizet, „Faust" de Gounod, „Boema", „Cio-cio-San", „Tosca", „Gianni-Schichi" şi „Turandot" de G. Puccini, „Cavaleria rusticană" de P. Mascagni, „Aleko" de Rachmaninov, „Mireasa vîndută" de Smetana, „Lucia de Lammermoor" de Donizetti, „Tînăra gardă" de Meitus, „Vasul Fantomă" de Wagner, etc. etc.

Din creaţia românească au fost prezentate opere ca „Făt-Frumos" de H. Klee, „Marin Pescarul" de Marţian Negrea, „Păcală" de Sabin Drăgoi", „Fata cu garoafe" de Gh. Dumitrescu precum şi baletele „Priculiciul" de Z. Vancea, „La Piaţă" de M. Jora, „Haiducii" de H. Jerea şi altele.

În stagiunea 1951—52 a fost montată în premieră europeană opera „Wang şi Li" a compozitorului chinez Liang-han-Kuan, spectacol apreciat atît de com-

pozitor cît şi de delegaţia oamenilor de artă chinezi, prezenţi în seara premierei.

O activitate susţinută, de intense repetiţii, a fost desfăşurată în vederea premierei operei compozitorului clujean Tudor Jarda *„Pădurea vulturilor"*. Creată pe baza melosului popular, pe ritmica sa viguroasă, opera lui Tudor Jarda, în versiunea lărgită (de 3 acte) — cu toate că se mai resimte de pe urma unor stîngăcii de libret (ca de ex. creionarea ştearsă a figurii luptătorului comunist Costin) — este mai unitară avînd un conflict dramatic mai clar conturat. Sînt în această lucrare pagini reuşite, create de un bun cunoscător al specificului cîntecului ardelenesc, ca în Interludiul orchestral, cîntecul de jale al Mamei : „Codrule nu ţi-a fost dor..."; armonizarea reuşeşte de multe ori să restituie „ethos-ul" specific al modurilor populare, precum şi scriitura corală măiestrită, de la acele foarte expresive „blesteme" şi pînă la sonoritatea mobilizatoare, pe fondul „cîntecului Jiului" din finalul operei.

Regia lui Al. Simberger, are pe lîngă meritul de a fi realizat o legătură strînsă între acţiunea scenică şi desfăşurarea discursului muzical, şi pe acela de a fi redat masele în mişcare. Jocul convingător al interpreţilor : Ana (L. Ambruş, A. Ciuciu), Neculai (M. Mavrodin, N. Popescu), Costin (N. Zaharia, Fr. Dinier), Mama (M. Popescu, L. Macarie), Gurău (A. Bodescu, M. Şola), s-a desfăşurat gradat, cu naturaleţe, confirmînd şi din punct de vedere muzical buna lor distribuire în rolurile respective, ambele distribuţii fiind de o valoare sensibil egală. Problemele dificile, numeroase la o lucrare de o factură oarecum diferită faţă de repertoriul obişnuit, au fost depăşite, datorită experienţei bogate a dirijorului, Lucian Surlaşiu, propagator neobosit al creaţiei româneşti de operă.

O altă premieră, de data aceasta de operetă, a avut loc recent cu lucrarea lui Franz Lehar *„Dragoste de ţigan"* a cărei acţiune se petrece într-un sat românesc, undeva pe malurile Cernei. Urmînd „reţeta" operetei clasice, actele I şi II reprezintă o continuă creştere a tensiunii scenice, însă actul III, cu toate amputările efectuate, are o dinamică mai scăzută. Personajele : visătoarea Zorica (A. Ciuciu — S. Ivan) şi credinciosul ei Ionel (I. Jung — V. Nicolae), neîntrecutul lăutar Ioji (T. Moraru — A. Mihailovici), zvăpăiata moşiereasă Ilona (E. Crivăţ — L. Ambruş) şi caricaturala figură a moşierului Dragotin (M. Şola — C. Bellea) au sesizat caracteristicile genului, îmbinînd interpretarea specifică operetistică a textului muzical cu farmecul scenic; ei au fost completaţi de umorul suculent al cuplului comic Gaetan-Iuţi (T. Popescu — V. Balaban ; E. Botez — V. Pop). Direcţia de scenă semnată de D. Gheorghiu are meritul de a fi găsit firescul fiecărui personaj, desfăşurarea antrenantă a acţiunii. Beneficiind de o pregătire muzicală atentă, datorată dirijorului Ion Kecenovici şi a unei scenografii simple şi sugestive, armonizată de costumele decorative şi cu bun gust alese (Ion Ipser), lucrarea se bucură de succes.

„La serva padrona" de Pergolesi, o recentă premieră, a fost realizată într-o concepţie modernă ce urmăreşte reconstituirea spectacolului în forma sa originară de intermezzo. Orchestra, în costume de epocă şi peruci aşezată pe scenă, figuraţia plasată în loji, un clown comentînd acţiunea mimic — exceptînd dirijorul în frac modern ce subliniază parcă iluzia întoarcerii în timp — toate acestea au amalgamat o viziune actuală cu mijloacele specifice commediei dell'Arte. Tot pe linia „recondiţionării" — de data aceasta, spectacolul resimţindu-se serios de pe urma convenţionalităţilor vremii — opereta „Frumoasa Galatheea" de Suppée a fost supusă unui alt gen de modernizare în care parodia ce stătea la baza libretului (personagii transpuse în epoca autorului) a fost „reparodiată" prin introducerea unor dansuri contemporane (rock, twist), prin unele aluzii solicitînd mentalitatea omului de azi.

După premiera, de succes, a operei „Isteaţa" de Carl Orff, montată prin strădaniile dirijorului Nicolae Boboc — fervent propagator al muzicii contemporane — şi a regizorului Dan Nasta, Opera din Timişoara, şi-a propus abordarea, sub conducerea aceluiaşi dirijor, a lucrării lui Igor Stravinski, The Rake's Progress.

Planul premierelor, mai apropiate sau mai de viitor, se arată, de altfel, promiţător, la nivelul interpretativ pe care instituţia şi l-a cucerit : „Othello" şi „Falstaff" de Verdi, baletul „Romeo şi Julietta" de Prokofiev, „Flautul Fermecat" de Mozart etc.

Susţinerea acestui repertoriu implică un personal artistic corespunzător, asigurat de solişti ca sopranele : Elena Botez, Illa Cazacu, Adriana Ciuciu, Elena Crivăţ, Flavia Domşa, regretata Gabriela Ganea, Marieta Grebenişan şi Silvia Ivan, mezzosopranele : Ica Mavrodin şi Mira Popescu, tenorii : C. Caiter, Fr. Dinier, Mircea Emandi, Aurel Mihailovici, Titus Moraru şi Nicolae Zaharia, baritonii : Al. Bodescu, Cristian Bellea, Vasile Hojda, Iuliu Mare şi Emil Rotundu, başii : M. Dumitrescu, Mihail Gligor, Mircea Mavrodin, Marius Şola.

Dintre tinerii solişti menţionăm pe Lia Macarie şi Ioan Jung (care pe lîngă rolurile mici ar fi oportun să fie distribuiţi cu curaj în roluri de anvergură), Margareta Zsizsik, Nicolae Popescu, precum şi pe tinerele absolvente Viorica Pop, Rodica Grămadă, Maria Vlădescu şi Olimpia Bizera, elemente promiţătoare judecînd după debuturile lor recente.

În cadrul compartimentului balet, alături de solişti cu o bogată experienţă ca Maria Bardezian, Rodica Loga, Iuliu Marpozan, Petru Mărcui sau Francisc Valkay, debutează tinerii absolvenţi ai şcolii de coregrafie din Cluj ca : S. Humăilă, Gina Jurovăţ, Edith Barna, etc.

Corul, adevărată pepinieră de solişti, sub conducerea maestrului de cor Eduard Weiser, se prezintă ca un compartiment omogen, bine închegat, vădind maturitate artistică, capabil să susţină spectacole de ţinută ca : „Cneazul Igor" sau „Turandot".

Orchestra se remarcă printr-o sonoritate echilibrată, nuanţată, cu toate că problema cadrelor de instrumentişti se pune în ultimii ani din ce în ce mai acut.

Dirijorii de talent ca: Nicolae Boboc, Mihai Popescu-Beleavcenco, Ioan Kecenovici, Lucian Surlaşiu duc o muncă atentă, de continuă ridicare a măiestriei artistice în compartimentele amintite în colaborare

cu regizori experimentați ca Marianti Banu, C. Georgescu și D. Gheorghiu.

În decursul celor 17 stagiuni, opera de Stat a susținut 3.759 spectacole la care au participat 2.066.287 spectatori. La spectacolele date în mediul sătesc au luat parte 131.525 spectatori.

Factor de cultură pentru întreaga regiune, Opera timișoreană are menirea să popularizeze larg genul liric. Au fost efectuate astfel deplasări cu spectacole integrale, în orașele Reșița, Arad, Lugoj, Bocșa, Sibiu, Brașov, Tg. Mureș, Hunedoara. Numai în luna septembrie 1964 au avut loc 20 de deplasări cu spectacole integrale. De asemenea Opera din Timișoara a făcut un turneu pe litoral, în Capitală, precum și în Bulgaria unde colectivul a prezentat (la Ruse și Tîrnovo) spectacolele „Fîntîna din Bacciserai", „Lakmé", „Ana Lugojana" și „Nunta lui Figaro", înregistrînd succese.

În afara spectacolelor realizate exclusiv prin forțe proprii, soliști de peste hotare ca : Ivan Petrov, Gloria Lind, au prilejuit realizări de înaltă ținută iar în acest început de stagiune, melomanii timișoreni au avut satisfacția de a audia și alți oaspeți. Astfel, după vizita celor 3 cîntăreți participanți ai Festivalului George Enescu : Ayhan Baran, Kim Borg și Patricia Johnson, a avut loc un rodnic schimb de experiență cu Teatrul de Operă din Kiev, prin numeroșii săi exponenți ca : Serghei Kozak în „Rigoletto", Zoe Hristici în „Faust", Galina Tuftina într-un memorabil „Carmen", precum și Bella Rudenco în două prestigioase spectacole „Rigoletto" și „Bărbierul din Sevilla".

Colectivul timișorean a fost reprezentat pe scena Teatrului din Kiev de M. Grebenișan, N. Zaharia și M. Popescu, al căror succes și apreciere se poate deduce din invitația reînnoită de a reveni pe această scenă.

Alături de solii artei maghiare Marika Mathyas și Paula Takacs, am avut plăcerea să urmărim măiestria balerinei Vîltînina Velta, secondată de Harald Ritenberg (Riga), iar recent baritonul italian Valter Monachezi a cîntat pe scena noastră lirică în „Rigoletto" și „Bal Mascat". Schimbul de oaspeți a fost completat de vizita artiștilor Operei Române din Cluj: Caterina Vîlcovici, Livia Liseanu, Traian Popescu, sau a celor de la T.O.B. : Dan Iordăchescu, C. Stavru, Ion Piso ș.a.

*
* *

Cealaltă importantă instituție muzicală creată în anii regimului de democrație populară este Filarmonica de Stat „Banatul" care și-a prezentat primul concert la 27 aprilie 1947 sub conducerea dirijorului George Pavel. Un obstacol serios, la începutul activității, l-a constituit folosirea acelorași instrumentiști atît la Operă cît și la Filarmonică, situație remediată ulterior prin despărțirea în 1948 a formațiilor celor două instituții. La început, numărul concertelor a fost de două pe lună, apoi de trei, pentru ca din stagiunea 1949—50, numărul lor să crească la 4 pe lună.

Un ajutor prețios în munca de ridicare a nivelului artistic de către noul colectiv de instrumentiști l-au dat o serie de valoroase elemente artistice ca : Iosif Brandaisz, I. Suciu, M. Reininger și alții, care înțelegînd cei dintîi marea importanță a unei orchestre simfonice bine sudată, au depus toată strădania și experiența lor profesională pentru a ridica nivelul artistic al noului colectiv. Mircea Popa, deținînd timp de peste un deceniu funcția de prim dirijor al orchestrei, a contribuit, prin personalitatea și competența sa la ridicarea continuă a nivelului formației. De asemenea aportul dirijorului Paul Popescu, care a activat cîțiva ani în cadrul Filarmonicii, este demn de relevat.

Din 1950 orchestra începe să dea concerte și în centrele muncitorești și culturale din Banat și regiunile învecinate. În afară de deplasările în cîteva orașe, Filarmonica organizează concerte semisimfonice în diferite întreprinderi sau comune apropiate, aducînd muzica simfonică în rîndul oamenilor muncii.

Paralel cu activitatea orchestrei s-a simțit necesitatea unei activități de muzică de cameră precum și a organizării unui cor pentru a se putea include în repertoriu lucrări vocal simfonice. La muzica de cameră participă cele mai bune elemente ale Filarmonicii, fie sub forma audițiilor interne fie a concertelor publice. Numărul concertelor de muzică de cameră ajunge la 10 pe stagiune, la care se alătură diferitele recitale. În prezent cvartetul condus de concert-maestrul I. Kocsis este formația cea mai închegată.

Ca urmare a înființării corului Filarmonicii, au fost abordate lucrări vocal-simfonice ca : „Samson" de Händel, „Anotimpurile" de Haydn, „Cîntarea pădurilor" de Sostakovici, „Carmina burana" și „Triompho di Aphrodite" de C. Orff, „Simfonia III-a" de Enescu, „Mierla lui Ilie Pintilie" de A. Vieru, „Scînteia eliberării" de O. Varga, „Prind visele aripi" de T. Olah, „Cantata I-a" de Ștefan Niculescu etc.

Corul, condus de Mircea Hoinic și Ion Românu, prezintă concerte a cappella în oraș și în alte localități și se bucură de o deosebită apreciere din partea publicului.

Orchestra beneficiază în prezent de îndrumarea artistică a dirijorilor Nicolae Boboc și Alexandru Șumski.

În repertoriul orchestrei sînt cuprinse lucrări variate ca stil și epocă ce au putut fi abordate pe măsura creșterii nivelului artistic al orchestrei și al formării publicului. Din cele mai importante amintim : Simfonia II-a și Simfonia a IV-a de Honegger, Joc de cărți de Stravinsky, Variațiuni pe o temă de Mozart de M. Reger, Simfonia a VII-a de Prokofiev, Mathias pictorul de P. Hindemith, Simfonia a IV-a și a VII-a de Bruckner, Simfonia a II-a de Haciaturian, Simfonia a II-a de Schumann, Divertisment și Concertul pentru orchestră de Bartók, Simfonia „Armonia lumii" de Hindemith, Simfonia a VIII-a de Sostakovici, 6 piese pentru orchestră de Webern și altele.

Dintre lucrările românești, au fost prezentate în primă audiție „Monumentum" și „Contraste" (Oedip", „Theseu", „Antigona") de A. Stroe, Impresii din Banat de V. Ijac, Simfonia de A. Rațiu, Simfonia I-a de T. Olah, Triptic simfonic de W. M. Klepper, Concert pentru violoncel de A. Vieru, Simfonia brevis de C. Țăranu, Suita pentru

orchestră și cor de copii de L. Glodeanu. În general creația românească ocupă un loc important în repertoriul filarmonicii începînd cu lucrările lui Enescu și încheind cu lucrările compozitorilor bănățeni E. Cuteanu, V. Ijac, I. Crișan, M. Popa, N. Boboc, M. Hoinic ș.a.

Printre dirijorii oaspeți care au activat la pupitrul orchestrei se numără Mircea Basarab, Mircea Cristescu, Emanoil Elenescu, iar din cei de peste hotare Romeo Raicev, Claudio Santoro, Kiril Condrașin, Stanislav Wislocki, Carlo Zecchi, Roberto Benzi, H. Adler. Dintre soliști sînt de amintit R. Aldulescu, I. Antal, I. Bernard, V. Gheorghiu, St. Ruha, I. Voicu sau interpreții oaspeți de peste hotare Monique de la Bruchollerie, B. Kuniev, R. Fein, R. Soetens, W. Wilkomisrka, Milos Sadlo, G. Puchelt ș.a.

Extinderea celui de al III-lea Festival și Concurs Internațional „George Enescu" și în centrele muzicale importante din țară, a constituit o acțiune deosebit de binevenită.

Apariția pe podium a unor soliști de prestigiul pianistei franceze Monique Haas, al violoncelistului francez André Navara sau al pianistului maghiar Istvan Antal, au asigurat în cadrul manifestărilor din cadrul Festivalului „George Enescu" în varianta timișioreană, interpretări de valoare. Filarmonica „Banatul" s-a situat aproape tot timpul la un nivel corespunzător sub raportul calității.

În afara concertelor simfonice, de cameră, corale și recitale, Filarmonica susține cicluri de concerte-lecții, ca: „Muzica de-a lungul veacurilor", „Formele muzicii", „Instrumentele orchestrei simfonice". Acestea sînt pregătite și susținute de membrii Filarmonicii sau de unii profesori de muzică din oraș.

Ca expresie convingătoare a unui nivel artistic mereu ascendent trebuie considerat faptul că Filarmonica de stat „Banatul" s-a numărat, ani de zile, printre instituțiile fruntașe în ceea ce privește numărul mare al abonaților, interesul, în genere, al publicului pentru manifestările simfonice și de cameră. În ultima vreme, o mai mică afluență a iubitorilor de muzică spre sala de concert reclamă neîntîrziat din partea factorilor de răspundere adoptarea de măsuri eficace. Astfel, este necesară urmărirea în continuare a nivelului profesional al orchestrei (audițiile interne și verificările trebuind să dovedească o exigență sporită), atragerea prin diverse mijloace propagandistice a publicului larg și mai ales a tineretului la concertele educative (elevii Școlii de muzică dovedesc, de pildă, o mult mai slabă participare la aceste manifestări), echilibrarea programelor în așa fel încît gusturile și cerințele unui public variat, dar ridicat în medie — cum este publicul timișorean — să fie satisfăcute (credem că alunecarea în extrema „maximei accesibilități" prin programarea frecventă a soliștilor vocali nu reprezintă cea mai bună soluție și duce la îndepărtarea de specificul simfonic al manifestărilor). Sînt măsuri care vor contribui, fără îndoială, la menținerea și sporirea prestigiului binemeritat al Filarmonicii.

Grupați la început în cadrul cenaclului „Flacăra" înființat în anul 1948, care s-a transformat în 1950 în Filiala Uniunii compozitorilor din R.P.R. compozitorii timișoreni, puternic stimulați de avîntul vieții muzicale caracteristic tuturor regiunilor patriei, au obținut — grație unor activități colective bine organizate și unui ajutor ideologic și artistic eficient, — rezultate demne de relevat.

Printre membrii acestei filiale ale căror lucrări se caracterizează printr-un stil matur și cristalizat, se numără E. Cuteanu (cele trei suite orchestrale, Concertele pentru vioară și violă, Poemul eroic), M. Hoinic (Divertismentul, Suita pentru flaut și orchestră, Concertul pentru violoncel), N. Boboc (suita „Țara Hălmagiului"), I. Crișan (cele două rapsodii pentru orchestră), V. Ijac (Rapsodia din Banat", „Simfonia a V-a", — sau „La sat" „Cîntec și joc", „Pe plaiuri bănățene" piese scrise pentru diferite instrumente).

În unele lucrări ca Simfonia I-a, cele două sonate pentru vioară și pian de M. Popa, sau concertul pentru violoncel și cele trei suite orchestrale de M. Hoinic, se constată folosirea unui limbaj melodic, armonic și orchestral în care sînt abordate unele mijloace de expresie ale artei contemporane.

Nicolae Ursu, un pasionat culegător și cercetător al folclorului nostru, a valorificat în numeroase lucrări corale roadele culegerilor de folclor pe care le-a efectuat în regiune. Lucrările sale se bucură de o largă apreciere și răspîndire. Compozitorii A. Kálmán, R. Oschanitzky, S. Ilin și regretatul V. Șumschi, sînt autorii unor lucrări bazate pe folclorul minorităților naționale.

Cîntecul coral de masă, ca un gen de mare accesibilitate și forță mobilizatoare, s-a bucurat de atenție permanentă fiind abordat cu succes de majoritatea compozitorilor bănățeni. Semnificativ pentru interesul manifestat față de acest gen este faptul că în ultimii ani s-au prezentat la filială peste 180 de lucrări corale cu o tematică variată, inspirată din lupta partidului, dragostea față de frumusețile patriei, lupta pentru pace sau aspectele bogate ale muncii care se desfășoară în țara noastră în perioada construcției și desăvîrșirii socialismului. Cîteva lucrări edificatoare: „Partid măreț și neînfrînt" (I. Crișan), „Păstrează Partidul în gînd" (S. Ilin), „Porumbeii păcii" (M. Hoinic), „Nebiruitul steag" (M. Popa), „Ogoare noi" (E. Cuteanu), „Bucurie" (N. Boboc) și „Cîntec pentru patrie" (N. Ursu).

Creațiilor muzicale existente pînă în prezent li se vor adăuga în curînd o serie de lucrări noi ca: Simfonia a II-a — „Pentru Pace" de N. Brînzeu, cantate de R. Oschanitzky, Preludiu simfonic de M. Hoinic, baletul „Ochiul Beiului" de I. Crișan (inspirat dintr-o veche legendă populară bănățeană).

În domeniul literaturii didactice (metode pentru vioară sau pian, diferite piese și studii) trebuiesc remarcate lucrările de A. Cornea Ionescu, E. Cuteanu și V. Ijac.

Activitatea muzicologică din cadrul filialei se caracterizează prin organizarea de audiții, prezentări, conferințe și discuții în jurul unor lucrări sau teme muzicale actuale. În ultimii doi ani sfera de activitate a secției a fost lărgită, membrii ei contribuind la acțiunile organizate de Comitetul regional de cultură și artă, de diferite instituții de artă sau organizații de masă și obștești. Conferințe cu teme variate în care un loc important îl ocupă creația și

Scene din : „Păcală" de Sabin Drăgoi

și „Fata cu garoafe" de Gheorghe Dumitrescu

„Isteața" de Carl Orff

Concert al Filarmonicii de stat „Banatul" (Oratoriul „Ioana pe rug" de A. Honegger — dirijor: Mircea Popa)

arta interpretativă contemporană românească, au fost ținute la Universitatea populară de cultură muzicală, în cadrul concertelor lecții ale filarmonicii, la căminele culturale, la diferite instituții de învățămînt superior și școli. Se remarcă în acest sens activitatea depusă de: A. C. Ionescu, N. Ursu, F. Iordan ș. a.

Criticile și cronicile semnate de I. Erdély, C. Stihi Boos, L. Füredi, D. Vulpe, Doru Murgu și alții, au oglindit viața muzicală a orașului, deși s-ar putea pretinde criticilor timișoreni o prezență mai activă în presa locală și mai ales în cea culturală, ca și o mai mare combativitate și exigență.

Cu zece ani în urmă a fost înființat Ansamblul sîrb de stat de cîntece și dansuri, care își desfășoară activitatea în oraș și regiune. Ansamblul cuprinde un grup vocal, o orchestră de tamburași și acordeoniști și o formație de dansuri însumînd 60 de persoane. Spectacolele prezentate, cîte unul pe stagiune, poartă titluri ca: „La braț cu tinerețea", „Rapsodia bănățeană", „Cîntec vesel, joc sprințar" (ultimul fiind pregătit în cinstea celor două decenii de la eliberare). Ansamblul a fost condus de dirijorii I. Kecenovici, P. Istfanu iar în prezent de Teodor Fole care susține și regia artistică. Spectacolele prezentate au ajuns la un număr de 1241 fiind vizionate de 529 875 spectatori.

Pentru asigurarea cadrelor necesare diferitelor formații artistice sau completării cadrelor didactice muzicale la școlile de cultură generală s-a simțit nevoia unei instituții de învățămînt care să pregătească aceste cadre. Cea mai veche școală de muzică din Timișoara datează din 1906. După 23 August 1944 aceasta a devenit o instituție de stat organizată temeinic, obținîndu-se pînă în prezent rezultate frumoase. La începutul activității școlii au urmat cursurile doar 38 elevi, numărul lor crescînd treptat și ajungînd să fie de peste 700 în cadrul „Școlii medii de muzică și arte plastice" cum se intitulează astăzi. De asemenea, numărul și calitatea profesorilor care predau este în continuă creștere. Pînă în 1947 figurau 19 profesori (printre care cîțiva de prestigiu). Astăzi numărul lor a crescut la 96. Printre aceștia, mulți posedă o bogată experiență pedagogică: E. Cuteanu, I. Brandaisz, I. Lang, E. Philipp, I. Dobrojeniski, A. Boroș, M. Soarec, Gh. Brukler, M. Reininger, I. Brudașcă, M. Perian, P. Isfanu, St. Bunea și alții.

Majoritatea elevilor absolvenți ai acestei școli activează azi în Filarmonici, teatre de operă, operetă sau estradă, în învățămînt, sau studiază la conservatoarele din București și Cluj. Școala medie de muzică și arte plastice din Timișoara se poate mîndri cu elemente talentate care s-au făcut cunoscute prin diferite audiții și concerte prezentate la școală, prin apariția pe estrada unor filarmonici precum și prin participarea la Festivalurile republicane cum sînt: Angela Gavrilă și Vasile Cornelia (vioară) frații Brudașcă, Guțu Alexandru (violoncel), Năstase Mihai (clarinet), S. Jebeleanu (corn), Toma Veșmaș (pian), ș. a. În cadrul școlii activează mai multe ansambluri de muzică de cameră precum și două orchestre. Elevii susțin numeroase concerte în mediul sătesc unde se bucură de primiri călduroase.

Creată în ultimii ani (1961, în cadrul Institutului Pedagogic), Facultatea de muzică are menirea de a pregăti profesori de muzică pentru învățămîntul de 8 ani. Aci activează profesori ca V. Ijac, A. Cornea-Ionescu, N. Ursu, L. Surlașiu, I. Românu, I. Kocsis, T. Moraru, M. Mircea. Cei 150 studenți, au susținut pînă în prezent cîteva concerte instrumentale și corale în localitate și la București, care au dovedit buna lor pregătire.

Cea mai tînără instituție de învățămînt muzical, aflată în cel de al doilea an de activitate, este Școala populară de artă. Alături de secția dramatică și arte plastice, secția de muzică cuprinde clase de instrumente ca: vioară, pian, acordeon, ghitară, instrumente de suflat etc. Paralel cu studierea instrumentelor, cei peste 600 de elevi, recrutați în majoritate din rîndul oamenilor muncii, frecventează cursuri de Teorie-solfegiu și Istoria muzicii, folositoare întregirii orizontului lor muzical.

În ultima vreme, numeroși oameni ai muncii de diferite profesii își completează cunoștințele muzicale în cadrul Universității populare, participînd la cursul de cultură muzicală. Rezultatele obținute pînă în prezent sînt dintre cele mai bune.

*
* *

Activitatea desfășurată de către amatori se caracterizează printr-un conținut bogat și se desfășoară în forme variate la care iau parte un număr mare de oameni ai muncii.

Formațiile din oraș și regiune sînt îndrumate cu atenție și competență de către Casa regională de creație.

Unul din succesele obținute de către formațiile amatoare din oraș a fost pregătirea și prezentarea operetei „Crai nou" de C. Porumbescu la clubul C.F.R. din localitate. Se cuvine a fi relevată munca instructorilor L. Surlașiu și P. Ciorgoveanu, muncă entuziastă și pasionată, ce a dus la rezultate frumoase. Participarea din ce în ce mai largă a maselor la viața artistică muzicală este un fenomen general și caracteristic în viața culturală a Timișoarei.

Material alcătuit de:

STIHI — BOOS
DORU MURGU
OCTAVIAN VARGA
DAMIAN VULPE

Ploiești

de EDGAR ELIAN
și
J.-V. PANDELESCU

Ploiești... Capitala uneia din cele mai bogate și mai pitorești regiuni ale țării noastre, a regiunii devenită celebră în întreaga lume pentru zăcămintele sale de „aur negru", pentru produsele Uzinei de utilaj petrolier, pentru frumusețile peisajului văii Prahovei, ale „perlei Carpaților" — Sinaia.

Dar Ploieștiul este și un centru cultural cu o tradiție apreciabilă în diferitele domenii ale artei și literaturii. Cercetătorul care și-ar propune să se ocupe de începuturile vieții muzicale ploieștene, ar trebui să-și inaugureze căutările cu documente ale perioadei 1820—1830, pentru a da la lumină activitatea numeroșilor lăutari rapsozi, care au răspîndit atunci creația muzicală a poporului. Cu timpul, însă, acești lăutari și-au îndreptat atenția și asupra muzicii europene, mai ales ca urmare a înființării, în 1868, a Fanfarei gărzii civice. Condusă la început de fostul cornist Meissner, elev al lui Flechtenmacher, iar mai tîrziu de Costache Rotescu, Fanfara a făcut educația muzicală a ploieștenilor, prezentînd la baluri, nunți și alte ocazii diferite piese din repertoriul german.

Sesizîndu-se de faptul că publicul începe să agreeze acest gen de muzică, lăutarii s-au organizat în orchestre de salon, cultivînd la rîndul lor același repertoriu. Multe din orchestrele ploieștene au dat elemente care s-au distins atît în țară, cît și dincolo de hotare: membrii familiei Ochialbi, frații Rotescu, Sava Pădureanu (fost mulți ani în Ploiești). Mai tîrziu, orchestrele de lăutari au început să activeze în sălile de cinematograf.

Paralel cu activitatea acestor muzicieni profesioniști, s-a dezvoltat în oraș amatorismul muzical. Începutul l-a făcut „Corul liceului", creat în 1881 sub conducerea lui Atanase Verzeanu și devenit ulterior cor ceremonial al primăriei. Cu timpul, s-a născut tradiția ca însușirea de membru al corului să se transmită din tată în fiu; așa se face că actualul cor al Palatului culturii, premiat pe țară la concursurile artiștilor amatori, cuprinde descendenți ai vechiului cor al liceului. În cursul deceniilor existenței sale, formația corală ploieșteană a cultivat un repertoriu variat, cuprinzînd atît lucrări de Ion Vidu, Cucu, Kiriac, Brediceanu, cît și creații ale compozitorilor din localitate și regiune, Atanase Verzeanu, Mihai Soloveanu, Ion Croitoru, Ion Danielescu, — care au dirijat în repetate rînduri corul la diferite manifestări. Semnalăm că la recrutarea, în trecut, a noilor elemente pentru cor, nu se ținea seamă decît de criteriul calității vocale, ceea ce a dus la pătrunderea a numeroase elemente muncitorești.

Amatorismul instrumental a început mult mai tîrziu. După ce, multă vreme, cei doritori să învețe vioara nu se puteau adresa decît lăutarilor locali, în 1892—1894 la Școala normală a apărut primul profesor de vioară cu studii superioare (la Conservatorul din Viena), Ferdinand Eberth, care îndeplinea și funcția de comandant al Fanfarei civice. De atunci și pînă în 1915, toți violoniștii amatori ploieșteni au fost elevii lui Eberth. În 1908, un grup al acestor elevi, cărora li s-au adăugat muzicanți de la Fanfară, au constituit orchestra semi-simfonică *„Excelsior"*.

Sub conducerea lui Eberth și a lui Vincențiu Livovschi, orchestra a dat lunar în sala „Cooperativa" concerte cu programe ușoare, de genul uverturilor „Moldova" de Caudella și „Califul din Bagdad", al potpuriurilor din opere etc.; uneori se prezentau și piese corale cu acompaniament de orchestră, apelîndu-se la colaborarea cu corul local. În 1914, după moartea lui Eberth, orchestra s-a destrămat.

Mai tîrziu, în 1921, un grup de instrumentiști în frunte cu flautistul Emil Colceag și cu violonistul Paul Rozeanu au reînviat orchestra „Excelsior", completînd-o cu elemente tinere — elevi de liceu — și dîndu-i noua denumire de *Asociația muzicală „Ploiești"*. De la 30—35 membri, cîți avusese „Excelsior", s-a ajuns astfel la o orchestră completă de

cca. 60 de persoane. Primul concert susținut în anul 1922 (în program : Simfonia I de Beethoven, Suita I din „Arleziana", uvertura „Titus" de Mozart și „Divertismentul rustic" de Sabin Dragoi) a fost urmat de numeroase altele. Sub conducerea dirijorului Nicolae Debie, orchestra a activat în aceste condiții pînă în anul 1928, prezentînd uneori și lucrări vocal-simfonice („Missa încoronării" de Mozart, „Hallelujah" de Händel etc."). A urmat o perioadă — 1928—1931 — în care membrii formației și-au restrîns preocupările mai mult la sporadice manifestări de muzică de cameră, pentru ca în anii 1931—1935, în fruntea orchestrei să apară în repetate rînduri regretatul Paul Constantinescu. Odată cu plecarea definitivă a acestuia din Ploiești, membrii orchestrei — neavînd asigurate condițiile necesare pentru continuarea activității și nebucurîndu-se de niciun sprijin din partea oficialității — hotărăsc auto-desființarea (1935).

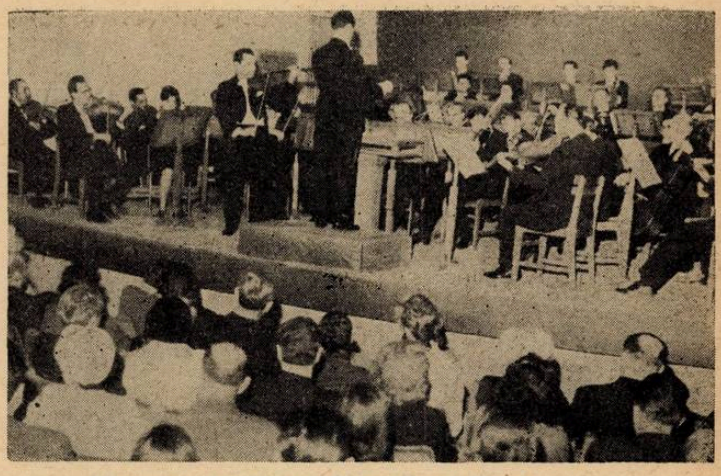
Șaptesprezece ani mai tîrziu, în 1952, un grup de 25 de instrumentiști amatori, sprijiniți de organele locale de partid și de stat, încep să pregătească reînființarea unei orchestre ploieștene. La 18 decembrie 1952, în sala Cinematografului „Rodina" își face debutul, sub conducerea dirijorului Gh. Grăjdeanu, orchestra simfonică „Ciprian Porumbescu" a Sfatului popular orășenesc Ploiești. Trecută în 1955 la Sfatul Popular regional și devenită în 1957 *Filarmonică de stat*, orchestra și-a mărit treptat efectivul, ajungînd să posede în prezent 57 instrumentiști, cu ajutorul cărora prezintă săptămînal un concert simfonic la sediul instituției, repetat de regulă și în alte orașe ale regiunii, ca Buzău, Cîmpina, Tîrgoviște, Rîmnicu-Sărat etc. În programul Filarmonicii figurează și concerte populare, care au loc atît la sediu, cît și în diferite întreprinderi (Uzinele „1 Mai" din Ploiești, Rafinăria I — Ploiești sau III — Teleajen, la Băicoi, Moreni etc.).

Printre instrumentiștii orchestrei se evidențiază o seamă de elemente fruntașe, cum sînt primul concertmaestru Aurel Olariu, substitutul de concertmaestru Florian Moscovici, violonistul Grigore Bărbulescu, cornistul Mircea Crupenschi, flautistul Nicolae Simionescu etc. La pupitru au activat, de-a lungul celor 13 ani de existență a formației, vechiul pionier al vieții muzicale ploieștene Nicolae Debie, apoi dirijorii permanenți Eliodor Rău, Ion Baciu, iar în prezent George Petrescu, (directorul Filarmonicii) și Eugen Pricope. Nicolae Debie mai conduce și actualmente unele concerte în stagiune, împletind această activitate artistică cu aceea de inginer petrochimist, care i-a adus și titlul de laureat al premiului de stat.

Alături de dirijorii permanenți, în cadrul instituției mai activează trei soliști permanenți — pianistul Nicolae Brînduș, violonistul Paul Ratz și cîntărețul Vasile Micu — care își dau concursul la unele concerte simfonice și prezintă recitaluri.

În afara dirijorilor și a soliștilor angajați, la concerte își mai aduc contribuția numeroși alți artiști români sau străini.

În principal, concertele au loc în sala de 480 de locuri, renovată în anul 1959, care oferă publicului condiții de audiție favorabile.



Filarmonica din Ploiești. Dirijor Eugen Pricope

Analiza repertoriului interpretat în stagiunea 1963—1964 ne oferă ocazia unor constatări semnificative. Creația românească este în general bine reprezentată. Cu foarte puține excepții, cele 28 de concerte ale stagiunii au inclus fiecare cîte o lucrare românească : de la Enescu la Paul Constantinescu, de la Rogalski la Anatol Vieru, programele au cuprins opusuri de o mare diversitate de genuri și de stiluri, multe din ele în primă audiție ploieșteană (Simfonia I de Enescu, „Marsyas" de Castaldi, „Poemul vieții noi" de Bughici). etc. Creația contemporană din alte țări a fost și ea reprezentată prin lucrări de Prokofiev, Șostakovici, Haciaturian, Britten, Honegger, Hindemith, Kodály, Respighi, Gershwin, etc. Centrul de greutate a căzut însă pe repertoriul romantic, prezent printr-un foarte mare număr de lucrări, în timp ce muzica preclasică a fost practic absentă (exceptînd o simfonie de Nickelmann), iar muzica clasică a apărut extrem de sărac reprezentată : nici o singură lucrare de Bach (cu excepția unui concert de vioară executat de Ion Voicu), o singură simfonie de Mozart, o singură simfonie de Beethoven. Pentru un oraș ca Ploieștiul, unde accentul trebuie să cadă pe formarea unui public nou, încă insuficient familiarizat cu lucrările de bază ale muzicii, un plan de stagiune trebuie astfel întocmit, încît preclasicismul și clasicismul să-și găsească ponderea cuvenită. În prima parte a stagiunii 1964—1965, orientarea pare a fi mai judicioasă : două lucrări preclasice, o simfonie și o serenadă de Mozart, două simfonii și o uvertură de Beethoven, o simfonie de Haydn, — iată semnele existenței unei preocupări pentru o mai justă echilibrare a repertoriului, evidențiindu-se în deosebi interesantele programe ale dirijorului Eugen Pricope.

În ce privește calitatea execuțiilor, cele două concerte la care am avut prilejul să asistăm (conduse de Teodor Costin și respectiv de George Petrescu), ne-au dat ocazia să apreciem bunăvoința membrilor orchestrei pentru realizarea unor interpretări de o ținută cît mai corespunzătoare exigențelor. Nu totdeauna, însă, bunăvoința este suficientă pentru a atinge acest scop. Mai trebuie și multă atenție, o pregătire profesională ridicată, o mai mare grijă pentru acordaj, o neîncetată dorință de perfecționare. Altfel vor apărea în mod inevitabil — așa

cum au şi apărut în concertele audiate — decalaje, defecţiuni de intonaţie, pasaje care nu „ies", nemaivorbind că la o orchestră simfonică se pune şi problema calităţii sunetului, a omogenităţii ansamblului etc. Or, toate acestea nu pot fi realizate fără o muncă disciplinată şi conştientă, tinzînd la transformarea unui grup de individualităţi într-o formaţie sudată. Că acest lucru este întru totul posibil, o dovedesc numeroasele pasaje de frumoasă ţinută, realizate la concertele la care am asistat.

O activitate de certă utilitate a Filarmonicii se desfăşoară în domeniul concertelor-lecţii. Parcurgînd lista temelor abordate în stagiunile 1963—1964 şi 1964—1965 găsim de multe ori titluri atractive. Ţinute de conferenţiari ca Eugen Pricope, George Bălan, Traian Nanu, Nicolae Debie, Vasile Micu, Teodor Coman (secretarul muzical al Filarmonicii), Gh. Mărgărit (directorul şcolii medii de muzică şi arte plastice, profesor de istoria muzicii) ş.a., aceste concerte-lecţii sînt ilustrate prin numeroase şi interesante exemplificări, realizate de orchestră şi de solişti locali sau înregistrate pe discuri. O desfăşurare mai organizată a acestor manifestări, în sensul stabilirii anticipate a unei tematici generale — care să lege conferinţele într-un ciclu — ar contribui desigur la creşterea eficienţei lor educative.

Vorbind despre activitatea Filarmonicii ploieştene, se impune să amintim şi de faptul că — pentru a suplini lipsa din oraş a unui teatru muzical permanent —, ea organizează şi spectacole de operă sau de operetă, în colaborare cu soliştii instituţiilor respective din capitală („Rigoletto" — dirijor Emanoil Elenescu, „Traviata" — dirijor Constantin Petrovici, Medalion „Verdi" — dirijor Silviu Panţîru, „Seară de operetă" — dirijor George Petrescu).

Existenţa în Ploieşti a unei Şcoli medii de muzică şi arte plastice, o adevărată pepinieră de viitoare cadre ale Filarmonicii, impune ca actualii elevi — muzicienii profesionişti de mîine — să se familiarizeze încă din vremea studiilor cu condiţiile de lucru în care mulţi dintre ei vor fi chemaţi să activeze în perspectivă. În acest sens, este de apreciat iniţiativa de a se organiza periodic „Concerte de concerte", în care cei mai merituoşi elevi ai şcolii au posibilitatea să apară ca solişti acompaniaţi de orchestra simfonică a Filarmonicii. Una din aceste manifestări, ţinută în principal sub semnul lui Mozart, a prilejuit astfel unui număr de 8 elevi de la clasele de pian, vioară şi violoncel să se producă în public cu mult succes, în lucrări concertante care au demonstrat rodnica activitate depusă în cadrul şcolii.

Programele de sală difuzate cu ocazia concertelor simfonice vădesc preocuparea secretariatului muzical al instituţiei pentru informarea amplă a publicului cu privire la lucrările executate. Impresia generală produsă de prezentările cuprinse în aceste programe este predominant favorabilă : sub semnătura muzicologilor Eugen Pricope, Vasile Cristian, a profesorului Gh. Mărgărit, a folcloristului Leonida Vasilescu-Brezeanu, a secretarului muzical Teodor Coman apar texte scrise cu competenţă, într-un stil îngrijit. Se observă totuşi că nu există o idee clară asupra datelor pe care trebuie să le cuprindă o asemenea prezentare şi care trebuie să fie proporţia justă dintre biografia compozitorului şi prezentarea lucrării. Se mai întîlnesc şi unele formulări prea generale sau altele de-a dreptul incorecte ca exprimare (*„Terminat în anul 1954, baletul a fost acceptat atît pe scenă, dar mai ales muzica cuprinsă în cele două suite"*, — programul concertului din 20 aprilie 1964, despre „Spartacus" de Haciaturian).

Presa locală — ziarul „Flamura Prahovei" — se ocupă adeseori, sub forme variate, de activitatea Filarmonicii. Răsfoind paginile ziarului, putem astfel găsi avancronici, cronici de concerte semnate de prof. Mirel Vermont sau Eugen Bleoţiu, articole de idei scrise într-un stil viu (*„De ce simfonii ?"* de Eugen Pricope etc.). Cronicile muzicale sînt în general scrise într-o manieră dovedind posesiunea cunoştinţelor de specialitate necesare, iar limbajul folosit este clar şi accesibil. Din păcate, însă, toate aceste cronici nu conţin decît elogii de la un capăt la celălalt. Parcurgînd colecţia ziarului găsim titluri ca : *„Un concert reuşit şi un solist talentat"*, *„Un interesant concert simfonic"*, *„Un reuşit concert"*, *„Însemnări despre un frumos concert simfonic şi despre tineri solişti"* etc. Acestor titluri le corespunde şi conţinutul cronicilor în care nu găsim nici urma vre-unei rezerve, atît cu privire la lucrările executate, cît şi la interpretare. Nu contestăm că Filarmonica ploieşteană posedă importante merite, că ea reuşeşte adeseori să realizeze execuţii de un nivel comportînd o evidenţiere, — dar de aci şi pînă la stilul apologetic al cronicilor este un drum... Lipsa oricăror observaţii critice, departe de a ajuta pe membrii orchestrei şi pe dirijorii ei, duce la o auto-liniştire şi la o îngîmfare care împiedică progresul calitativ al realizărilor. Sesizînd deficienţele şi semnalîndu-le în presă, cronicarii aduc orchestrei servicii incomparabil mai mari, decît acoperind interpreţii cu elogii mai mult sau mai puţin justificate.

Cîteva cuvinte în încheiere, despre activitatea unui alt colectiv al Filarmonicii, orchestra de muzică populară „Flacăra Prahovei". Înfiinţată în anul 1947 sub conducerea dirijorului George Botez, formaţia s-a afiliat în anul 1960 Filarmonicii. În prezent, ea cuprinde 30 de instrumentişti şi 4 solişti vocali (Nelu Huţu, Georgeta Anghel, Ioana Şerban şi Nicolae Stănilă), cu ajutorul cărora realizează două programe pe stagiune, prezentate în întreaga regiune şi — prin turnee — în întreaga ţară. Succesele obţinute de acest colectiv în manifestările sale publice şi în înregistrările de la Radio se explică prin faptul că în cadrul lui se cultivă un folclor specific (cules de Leonida Vasilescu din regiune, prelucrat şi pus la dispoziţia ansamblului), valorificat prin intermediul unor artişti talentaţi şi entuziaşti.

Viaţa muzicală a Ploieştiului mai cuprinde şi alte aspecte : concerte de muzică de cameră şi recitaluri organizate cu membrii orchestrei simfonice şi cu soliştii Filarmonicii, recitaluri ale unor artişti şi formaţii de peste hotare etc. Toate acestea, adăugate la variatele forme de activitate ale Filarmonicii expuse mai înainte, ne permit să tragem concluzia că în acest vechi centru industrial şi cultural românesc, în oraşul de baştină al lui Caragiale şi al lui Paul Constantinescu, arta muzicii trăieşte o adevărată perioadă de înflorire.

Cuprinsul

Pag.

Comitetului Central al Partidului Comunist Român

Tovarășului secretar general Nicolae Ceaușescu . . 1

Ion Dumitrescu

Pe drumul luminos al României socialiste 2

IN DEZBATEREA UNIUNII COMPOZITORILOR

Proiectul de Directive și Proiectul Constituției . . . 6

*

Ioan D. Chirescu

Inalță-te, frumoasă țară ! (versuri Eugen Frunză) . . 9

IN CINSTEA CELUI DE-AL IX-LEA CONGRES AL PARTIDULUI

Săptămîna Muzicii Românești 13

NOI CREAȚII

„Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora (libret Mariana Dumitrescu) . . . . . .

Hero Lupescu

Însemnări despre spectacol 15

Carmen Petra-Basacopol

Un balet pe teme etern omenești 18

Adrian Rațiu

Cantata „Comunistul" de Andrei Porfetye (versuri Nicolae Labiș) 27

George Draga

Cantata a III-a de cameră de Ștefan Niculescu (versuri Tudor Arghezi) 30

*

Cum vedem viitoarea stagiune muzicală 33
(material realizat de Gr. Constantinescu și Vl. Deveselu)

VIAȚA MUZICALĂ IN ORAȘELE PATRIEI NOASTRE

Timișoara (Stihi Boos, Doru Murgu, Octavian Varga și Damian Vulpe) 41

Edgar Elian și J.-V. Pandelescu

Ploiești 46

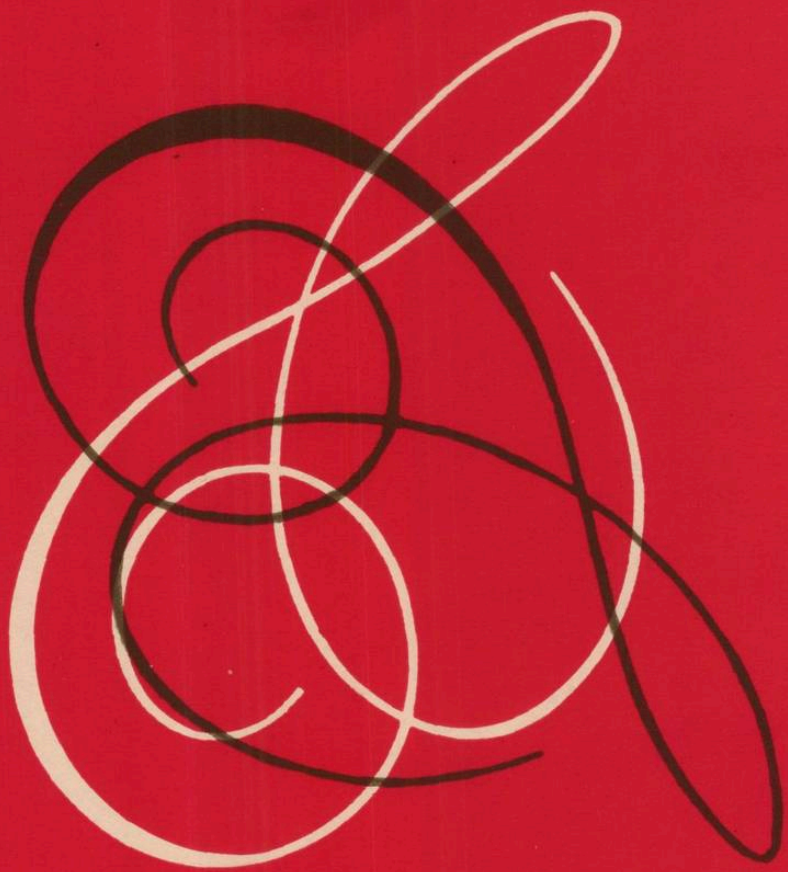
Telefon : 15.21.19 și 14.77.10.

Str. 13 Decembrie nr. 24, raion 16 Februarie.

I. P. „Informația" — c. 2622

24.164

LEI 7



muzica

AUGUST

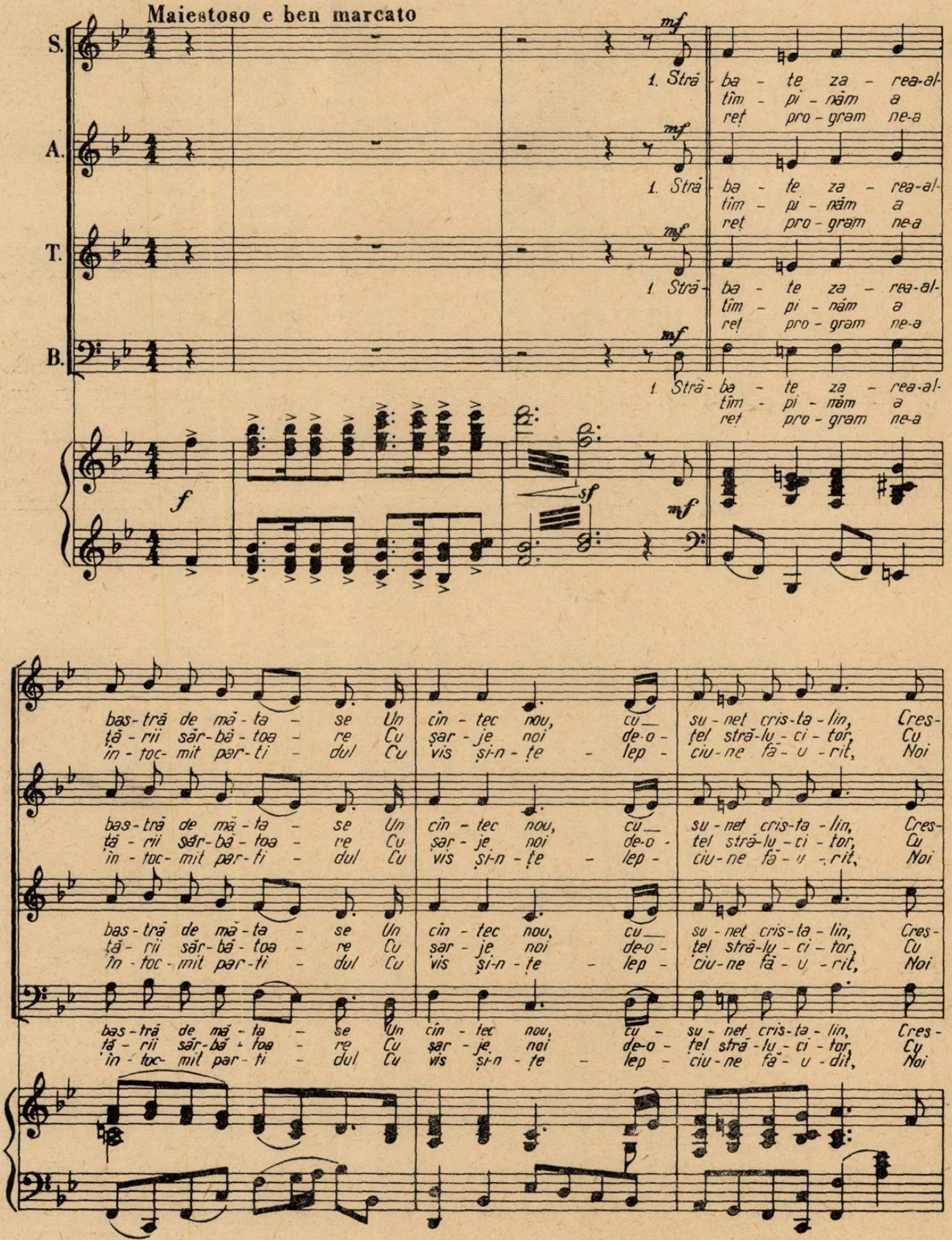
1965

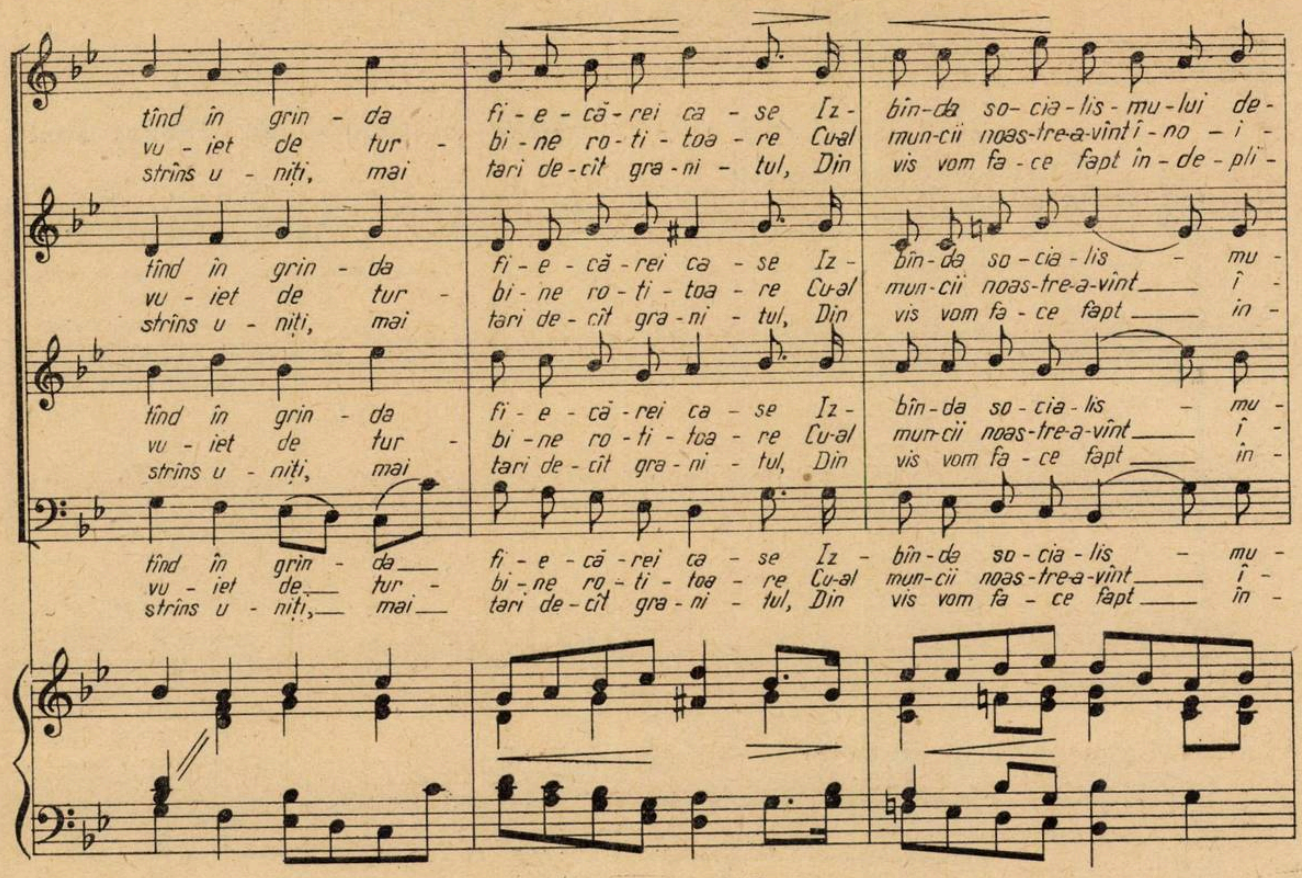
8

REVISTA
UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN R.S.ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTA

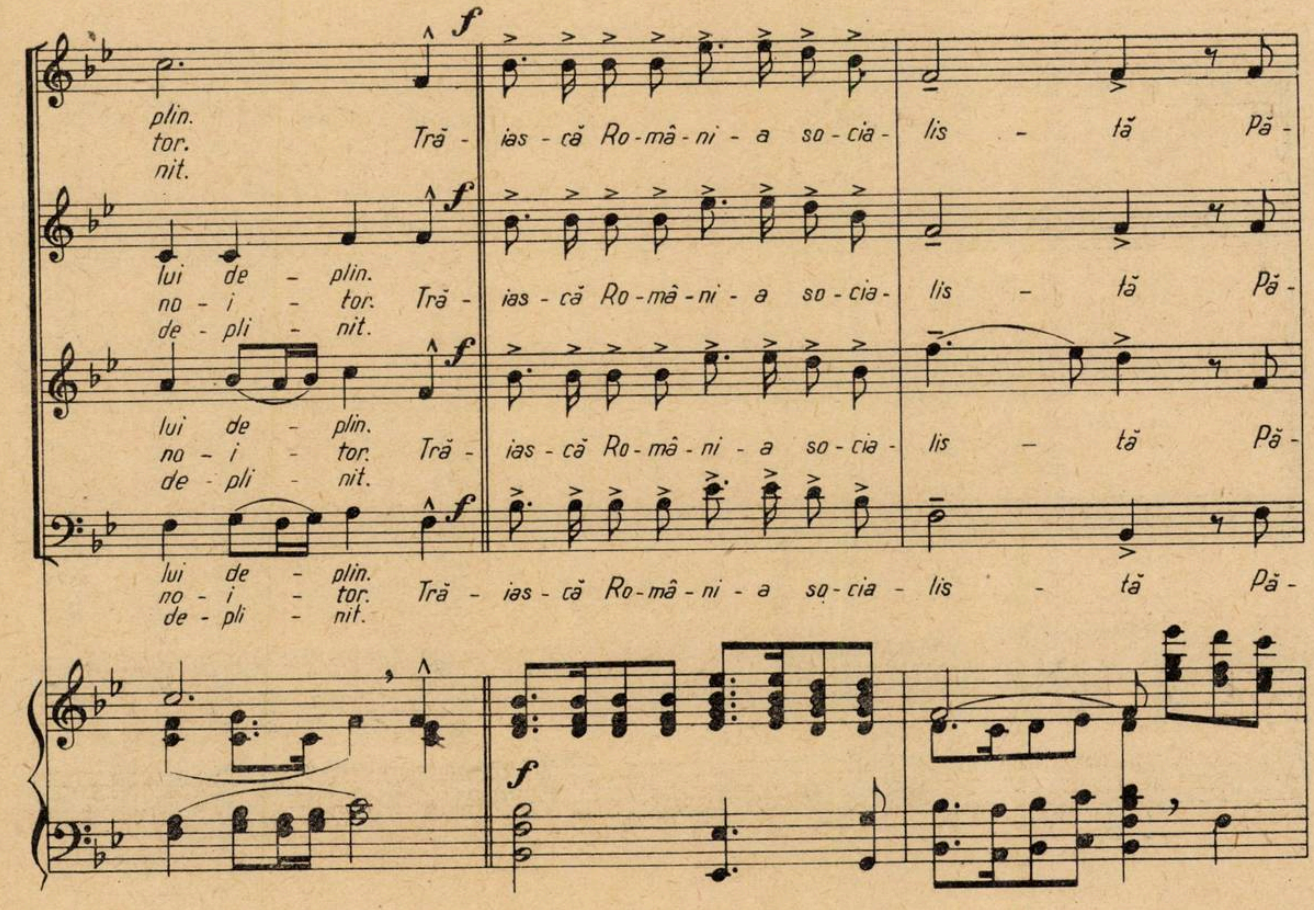
TRĂIASCĂ ROMÂNIA SOCIALISTĂ

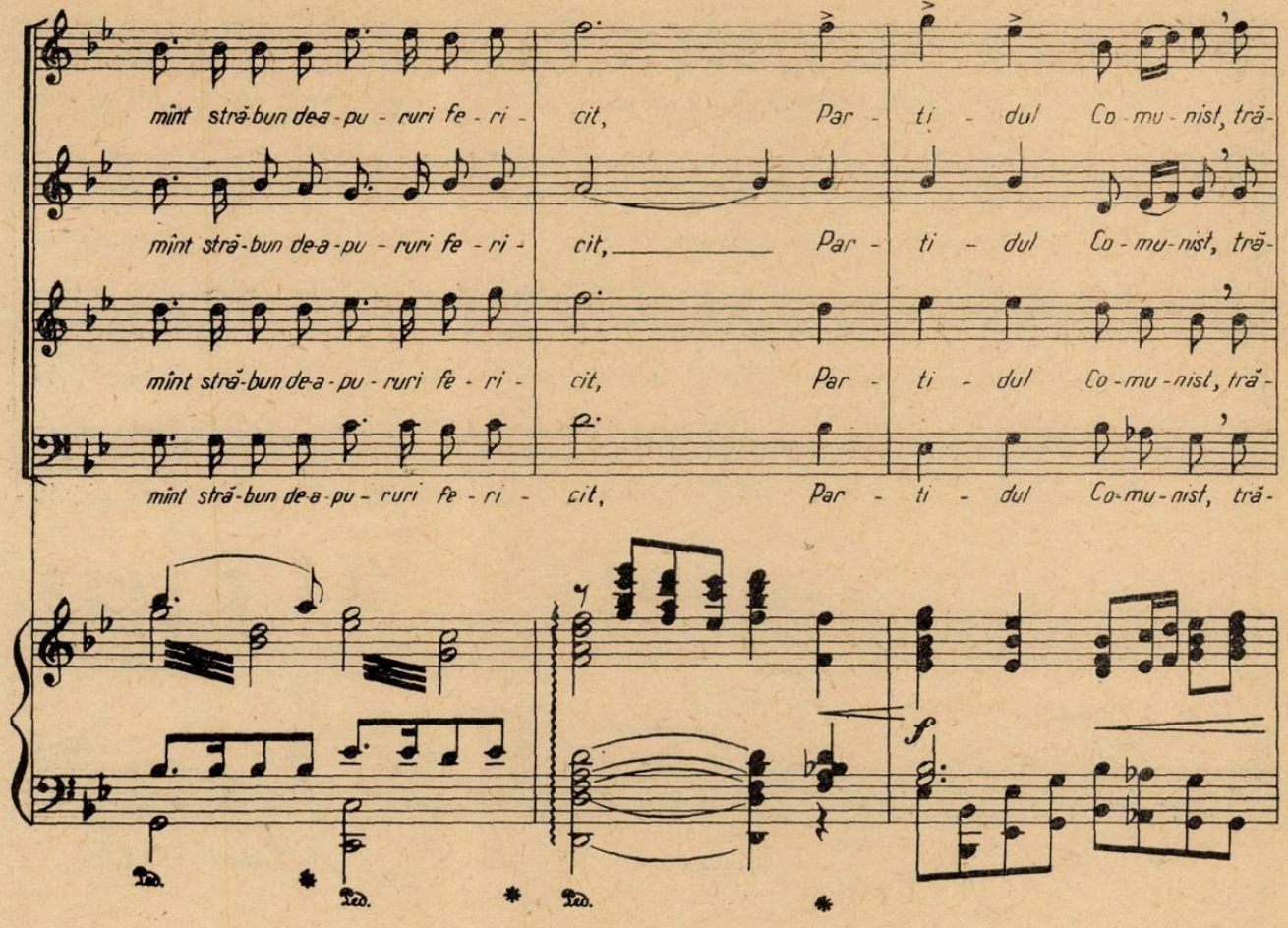
Muzica și versurile de **Teodor Bratu**

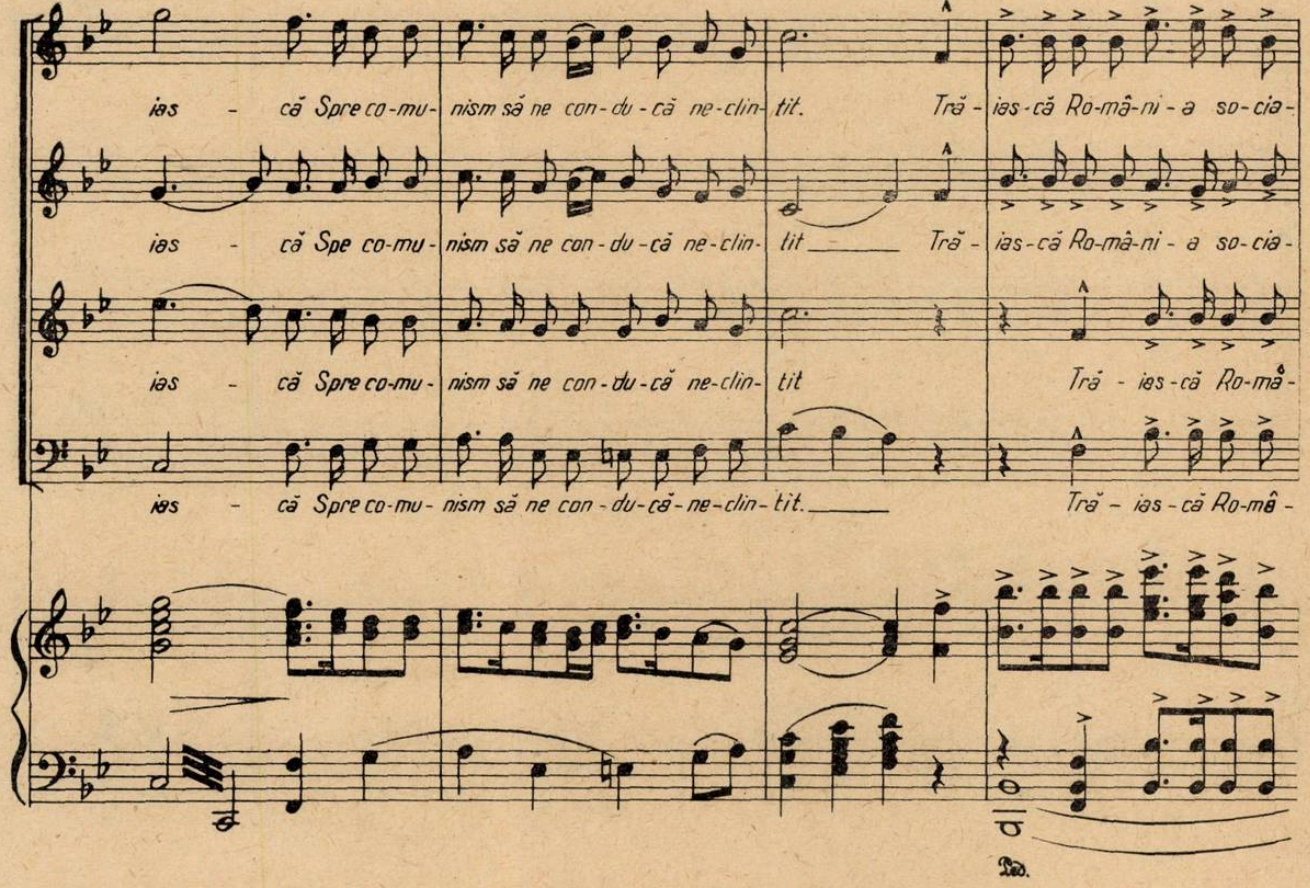


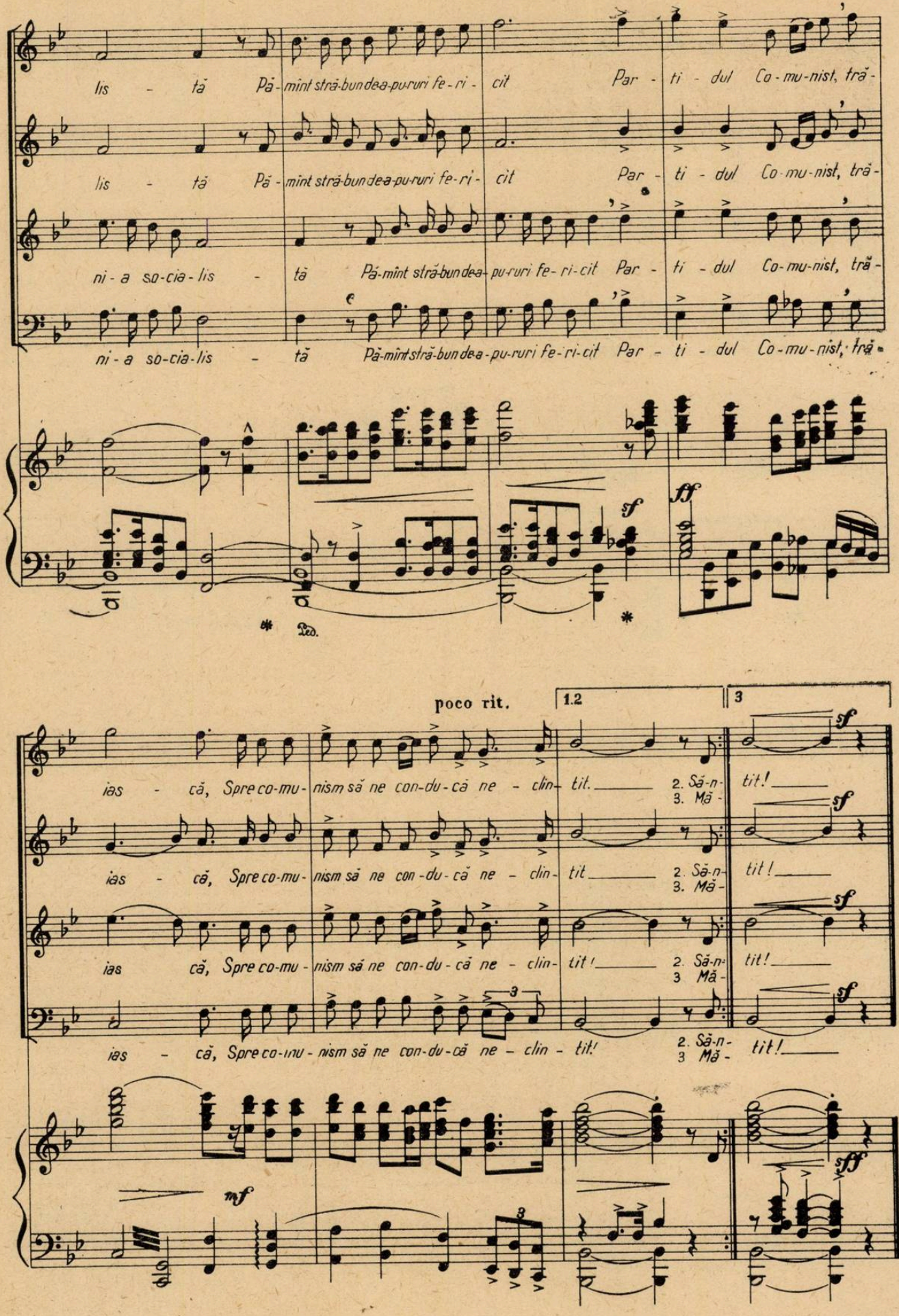

tînd în grin - da fi - e - că - rei ca - se Iz - bîn - da so - cia - lis - mu - lui de -
vu - iet de tur - bi - ne ro - ti - toa - re Cu-al mun - cii noas - tre - a - vînt î - no - i -
strîns u - niți, mai tari de - cît gra - ni - tul, Din vis vom fa - ce fapt în - de - pli -
tînd în grin - da fi - e - că - rei ca - se Iz - bîn - da so - cia - lis - mu -
vu - iet de tur - bi - ne ro - ti - toa - re Cu-al mun - cii noas - tre - a - vînt î -
strîns u - niți, mai tari de - cît gra - ni - tul, Din vis vom fa - ce fapt în -
tînd în grin - da fi - e - că - rei ca - se Iz - bîn - da so - cia - lis - mu -
vu - iet de tur - bi - ne ro - ti - toa - re Cu-al mun - cii noas - tre - a - vînt î -
strîns u - niți, mai tari de - cît gra - ni - tul, Din vis vom fa - ce fapt în -

REFREN


f
plin. tor. nit. Tră - ias - că Ro - mâ - ni - a so - cia - lis - tă Pă -
lui de - plin. no - i - tor. de - pli - nit. Tră - ias - că Ro - mâ - ni - a so - cia - lis - tă Pă -
lui de - plin. no - i - tor. de - pli - nit. Tră - ias - că Ro - mâ - ni - a so - cia - lis - tă Pă -
lui de - plin. no - i - tor. de - pli - nit. Tră - ias - că Ro - mâ - ni - a so - cia - lis - tă Pă -
f


mînt stră-bun de-a-pu-ruri fe-ri-cit, Par-ti-dul Co-mu-nist, tră-
mînt stră-bun de-a-pu-ruri fe-ri-cit, Par-ti-dul Co-mu-nist, tră-
mînt stră-bun de-a-pu-ruri fe-ri-cit, Par-ti-dul Co-mu-nist, tră-
mînt stră-bun de-a-pu-ruri fe-ri-cit, Par-ti-dul Co-mu-nist, tră-
Ped. * Ped. * Ped. *
f


ias-că Spre co-mu-nism să ne con-du-că ne-clin-tit. Tră-ias-că Ro-mâ-ni-a so-cia-
ias-că Spre co-mu-nism să ne con-du-că ne-clin-tit Tră-ias-că Ro-mâ-ni-a so-cia-
ias-că Spre co-mu-nism să ne con-du-că ne-clin-tit Tră-ias-că Ro-mâ-
ias-că Spre co-mu-nism să ne con-du-că-ne-clin-tit. Tră-ias-că Ro-mâ-
Ped.


lis - tă Pă-mînt stră-bun dea-pu-ruri fe-ri-cit Par-ti-dul Co-mu-nist, tră-
lis - tă Pă-mînt stră-bun dea-pu-ruri fe-ri-cit Par-ti-dul Co-mu-nist, tră-
ni-a so-cia-lis - tă Pă-mînt stră-bun dea-pu-ruri fe-ri-cit Par-ti-dul Co-mu-nist, tră-
ni-a so-cia-lis - tă Pă-mînt stră-bun dea-pu-ruri fe-ri-cit Par-ti-dul Co-mu-nist, tră-
sf
fff
Ped.
poco rit.
1.2
3
ias - că, Spre co-mu-nism să ne con-du-că ne - clin- tit. 2. Să-n- tit!
3. Mă-
ias - că, Spre co-mu-nism să ne con-du-că ne - clin- tit 2. Să-n- tit!
3. Mă-
ias că, Spre co-mu-nism să ne con-du-că ne - clin- tit! 2. Să-n- tit!
3 Mă-
ias - că, Spre co-mu-nism să ne con-du-că ne - clin - tit! 2. Să-n- tit!
3 Mă-
mf
sf
fff

muzica
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ANUL XV Nr. 8 AUGUST 1965

Destinul măreţ al României socialiste

Există, în istorie, evenimente ce rămîn înscrise cu litere de aur prin imboldurile călăuzitoare şi elanurile ce izvorăsc necontenit din ele — chezăşie pentru a urca cu deplină încredere treptele unui viitor fericit. Un astfel de eveniment am avut fericirea să-l trăim cu toţii vreme de o săptămînă, începînd din dimineaţa zilei de 19 iulie 1965 cînd înaltul for al comuniştilor — cel de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român — s-a întrunit, pentru a face bilanţul strălucitelor victorii obţinute de poporul nostru în ultimii cinci ani şi pentru a trasa, cu siguranţă şi clarviziune, drumul pe care-l vom urma mai departe — spre zările luminoase ale comunismului.

Elaborînd programul grandios al dezvoltării multilaterale a întregii noastre societăţi, Congresul a dezbătut şi aprobat documente de însemnătate vitală pentru ca visurile înaripate ale atîtor generaţii să devină cea mai concretă realitate. Bizuindu-se ca întotdeauna pe avîntul şi energia creatoare a maselor, apreciind cu competenţă şi spirit realist condiţiile şi posibilităţile, luînd în considerare necesităţile materiale şi spirituale mereu crescînde ale poporului, consultînd mii şi mii de specialişti din toate domeniile, Partidul a dat prin cel de al IX-lea Congres al său o pildă strălucită de muncă şi gîndire colectivă închinată fericirii patriei.

În documentele Congresului, fiecare dintre noi poate citi limpede cum se va înfăţişa ziua de mîine pe cuprinsul întregii noastre ţări. Cifrele de control şi sarcinile expuse în Raportul Comitetului Central prezentat de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, Directivele cu privire la dezvoltarea economiei naţionale în perioada anilor 1966—1970 şi cele privitoare la valorificarea surselor energetice şi electrificarea ţării în următorii zece ani, indică precis eforturile şi, totodată, binefacerile cărora merită să le dăruim întreaga noastră putere creatoare. Adoptarea la Congres a Statutului Partidului Comunist Român, legea fundamentală a partidului nostru, este o însufleţitoare dovadă că marea forţă diriguitoare a comuniştilor se va afla cu şi mai multă dîrzenie şi înţelepciune în fruntea tuturor, pentruca proiectele să devină faptă, pentruca România să-şi aibe destinul pe care ea îl merită.

De la înalta tribună a Congresului s-a arătat, pe temeiul de nedezmințit al faptelor, continuitatea neabătută a politicii partidului nostru consacrată creșterii armonioase și echilibrate a economiei țării, asigurării prin aceasta a independenței și suveranității noastre naționale. Justețea liniei politice a Partidului s-a vădit în primul rînd în desfășurarea într-un ritm înalt a procesului de industrializare socialistă. Călăuzindu-se după învățătura marxist-leninistă și pornind de la realitățile țării noastre — odinioară tributară străinătății în lipsa unei industrii naționale — Partidul a concentrat cu consecvență și pondere mijloace materiale și resurse naturale pentru dezvoltarea cu precădere a industriei grele și îndeosebi a industriei constructoare de mașini. Roadele acestei politici, întrutotul corespunzătoare intereselor imediate și de perspectivă ale poporului român, au îndreptățit Congresul să hotărască ca și în viitor, ritmul înalt de dezvoltare industrială să fie menținut, întărindu-se tot mai mult poziția industriei ca ramură conducătoare a economiei, prin aplicarea celor mai noi cuceriri ale științei și introducerea tehnicii înaintate.

Rezoluția adoptată de Congres, document ce se întemeiază pe Raportul Comitetului Central, pe celelalte rapoarte precum și pe propunerile făcute în dezbateri, indică în linii mari sarcinile principale ale actualei etape în toate domeniile de activitate. Arătîndu-se ce trebuie făcut pentru îndeplinirea sarcinilor în fiecare ramură industrială și îndeosebi în domeniul electrificării, Rezoluția pune un accent important pe dezvoltarea intensivă și multilaterală a agriculturii. Mecanizarea complexă și chimizarea agriculturii, care pînă în 1970 vor trebui rezolvate în linii generale, constituie factori esențiali în modernizarea și sporirea producției agricole, în ridicarea bunăstării poporului.

Pe această cale, prin lărgirea bazei materiale, se vor crea condiții sigure pentru ca în viața fiecărui cetățean să pătrundă și mai adînc binefacerile civilizației. Țelul întregii activități a Partidului este belșugul și fericirea poporului. El se înfăptuiește treptat, dar cu o perseverență de care numai comuniștii sînt în stare. El se reflectă și în prevederile noului plan cincinal în anii căruia salariul real va crește astfel încît să depășească în 1970 cu 20—25% pe cel din 1965, iar veniturile țărănimii vor crește cu circa 20 la sută.

Victoriile măreț deschid perspective măreț. Astăzi, cînd poporul nostru a ajuns pe o culme de unde se văd tot mai deslușit contururile viitorului comunist, Congresul a apreciat că principiile de bază ale noii Constituții consfințesc profundele transformări prin care a trecut țara și a socotit pe deplin justificată propunerea ca patria noastră să poarte denumirea de Republica Socialistă România. Dînd posibilități de nebănuit altădată pentru afirmarea multilaterală a comunității de interese economice și spirituale a tuturor oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, socialismul duce la înflorirea națiunii și întărirea statului socialist. Solidară cu cauza internațională a celor ce muncesc, cu cauza comunismului și păcii, Republica Socialistă România își va aduce mai departe contribuția sa la întărirea unității și coeziunii sistemului mondial socialist, va aplica consecvent principiile coexistenței pașnice, își va întemeia relațiile sale prietenești cu toate țările, indiferent de orînduirea lor socială, pe principiile suveranității și independenței naționale, egalității în drepturi, neamestecului în treburile interne și avantajului reciproc. Congresul a condamnat cu hotărîre atentatele imperialismului agresiv la independența și suveranitatea poporelor, exprimînd protestul poporului român împotriva intervenției S.U.A. în Vietnam și solidaritatea cu cauza dreaptă a poporului vietnamez, chemînd la sporirea vigilenței și consolidarea unității tuturor forțelor iubitoare de pace pentru a salvgarda civilizația umană.

Este firesc ca întreg acest drum ascendent să nu poată fi conceput în afara progresului activității ideologice, științifice, culturale și artistice — într-un cuvînt, fără creșterea și îmbogățirea spirituală a poporului. Hotărîrile Congresului în ceea ce privește unitatea strînsă a muncii ideologice cu activitatea practică, de fiecare zi, a construcției socialiste, îmbunătățirea activității de cercetare științifică prin înființarea Consiliului Național al Cercetării Științifice, perfecționarea procesului de învățămînt și a activității de planificare sînt în acest sens obiective menite să deschidă un larg orizont și să ofere condiții din cele mai prielnice avîntului intelectual.

Contribuției oamenilor de artă în România socialistă de azi și de mîine, Congresul i-a dat o meritată prețuire și i-a arătat o cale demnă de urmat. „Avem — **spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu în Raportul C.C. al P.C.R. prezentat Congresului** — o țară frumoasă și bogată, un popor harnic și cutezător, care timp de peste două milenii, în ani grei de restriște, înfrățit cu codrii, rîurile și văile și-a apărat glia, iar acum, sub conducerea partidului, zidește o viață nouă. Poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogățiilor patriei, trebuie să-i închine oamenii de artă și cultură tot ceea ce pot crea mai frumos și mai bun. Desigur, se poate și este necesar să se creeze în diferite forme și stiluri. Putem spune creatorilor de artă: alegeți tot ceea ce credeți că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redați realitatea cît mai variat în proză, în poezie, în sculptură și muzică, cîntați patria și poporul nostru minunat, pe cei ce și-au închinat întreaga viață înfloririi României".

Documentele Congresului, Rezoluția lui, au acordat o atenție care nu poate decît să trezească mîndria legitimă a creatorilor devotați poporului și cauzei socialismului, îndrumării, plină de grijă și de tact, către sursele tematice majore ale vieții noastre contemporane, înoirii și perfecționării mijloacelor de exprimare artistică, responsabilității artistului pentru conținutul operei sale, dezbaterii principiale, libere, a problemelor de creație, de teorie și istoria artei, pe baza concepției noastre despre lume și societate. Intensificarea legăturilor cu oamenii de cultură și artă din țările socialiste, din celelalte țări, vor asigura condiții pentru un contact permanent cu viața culturală contemporană, pentru ca tezaurul culturii și artei noastre să se afirme în concertul universal. Dar tocmai aceasta pretinde spirit de discernămînt, principialitate și judecată proprie în aprecierea creației artistice și a operelor de artă.

Programul înfloririi artei românești află în mințile și inimile muzicienilor noștri un puternic și justificat ecou. În decursul anilor, ei au simțit întotdeauna sprijinul și grija părintească a Partidului care, luptînd fără răgaz pentru propășirea patriei, a deschis în fața tuturor creatorilor perspective înaripate. Răspunderea lor în fața partidului și poporului se concretizează în sarcinile noi, a căror îndeplinire la un mereu mai înalt nivel de măiestrie artistică, va duce muzica românească înainte și tot mai sus.

Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român aparține de acum înainte unei strălucite pagini a istoriei poporului nostru și, prin aceasta, intră de drept în istoria lumii în care trăim. Importanța sa internațională a fost marcată de prezența delegaților a 56 de partide comuniste și muncitorești frățești și ai altor partide democratice. Lucrările Congresului au fost urmărite și apreciate ca fiind expresia științifică a realităților și perspectivele României socialiste de către numeroși corespondenți ai agențiilor de presă și marilor ziare din străinătate. Ecoul acestui eveniment a înconjurat globul interesînd deopotrivă popoarele libere ale comunității socialiste cît și pe cele care cunosc încă jugul exploatării capitaliste sau asupririi coloniale, întrucît Congresul a arătat că „Partidul Comunist Român va milita neobosit și în viitor pentru a-și aduce contribuția la apărarea și întărirea unității partidelor comuniste și muncitorești, a coeziunii țărilor sistemului socialist mondial, în numele intereselor fundamentale ale măreței noastre cauze — victoria Socialismului și păcii în lumea întreagă". **Totodată, a exprimat** „deplina solidaritate cu mișcarea de eliberare națională, cu noile state independente — aliat de nădejde al socialismului, forță antiimperialistă — cu toate popoarele care luptă pentru cucerirea și consolidarea independenții naționale, pentru pace și progres social", — **după cum precizează documentul final, Rezoluția Congresului al IX-lea al P.C.R. Constituind o strălucită demonstrație a unității forțelor partidului și a rolului său conducător în societatea noastră, Congresul al IX-lea al P.C.R. a considerat că cea mai înaltă îndatorire a tuturor organizațiilor și membrilor de partid este să pună în centrul întregei lor activități politico-organizatorice mobilizarea maselor la înfăptuirea măreților sarcini trasate de Congres în toate domeniile construcției socialiste. Fie deci ca, să muncim cu toții astfel în anii care vin încît România socialistă să devină un minunat exemplu de ceea ce poate face un popor stăpîn pe destinul său, sub conducerea înțeleaptă a comuniștilor, într-o lume a păcii și socialismului biruitor!**

★

Însuflețit de istoricele hotărîri ale celui de al IX-lea Congres al Partidului Comunist Român, poporul nostru a sărbătorit anul acesta, pentru a 21-a oară, ziua de 23 August.

Piatră de hotar în istoria zbuciumată a patriei noastre, ziua de 23 August 1944 a deschis întregului nostru popor porți de măreție spre o lume nouă, a însemnat începutul revoluției populare. Poporul român eliberat și-a adus contribuția de sînge la doborîrea fascismului prin lupta Armatei Române, umăr la umăr cu Armata Sovietică pînă la victoria finală. Anii care au trecut de atunci alcătuiesc o perioadă scurtă în viața țării și a poporului. Dar prin bogăția înfăptuirilor și prin drumul parcurs sub conducerea înțeleptului nostru Partid, ei înscriu o minunată pagină de istorie. Amintirea acelei zile de neuitat cînd comuniștii au ridicat poporul la insurecția armată împotriva dictaturii militaro-fasciste, capătă o neîncetată confirmare în ascensiunea noastră către mereu alte culmi ale civilizației socialiste. Marile realizări dobîndite, înflorirea patriei noastre, sînt rodul muncii unite a muncitorilor, țăranilor și intelectualilor care în toți acești ani au urmat cu o neabătută încredere politica clarvăzătoare a Partidului.

Tot ceea ce am cucerit în lupta revoluționară este acum consfințit în Constituția Republicii Socialiste România. Marea cartă a vieții poporului statornicește și consacră schimbările esențiale care au avut loc în țara noastră, în acești 21 de ani. Dispariția claselor exploatatoare din societatea românească reprezintă o atare prefacere a cărei consecință este aceea de a fi dus la întărirea națiunii, la cimentarea unității sale. Acum, în socialism, se manifestă în toată plinătatea lor, comunitatea fundamentală de interese ale tuturor oamenilor muncii și se deschide un orizont fără precedent celor mai înaripate năzuințe de bunăstare și fericire. Frăția celor ce muncesc are o strălucită confirmare constituțională în acea prevedere că raporturile de egalitate deplină sînt temeinic garantate. Rezolvarea justă a problemei naționale — problemă care a adus de-alungul veacurilor suferințe și a semănat vrajbă între poporul român și naționalitățile conlocuitoare datorită intereselor dezbinatoare ale exploatatorilor — constituie o mare cucerire istorică a partidului, a statului nostru socialist.

Noua Constituție a țării, adoptată de Marea Adunare Națională la capătul unei largi dezbateri publice a prevederilor ei, marchează lărgirea continuă a democrației noastre socialiste. Drepturile și libertățile cetățenești înscrise în Constituție, stabilirea ca principiu călăuzitor în activitatea de stat — conducerea colectivă, sînt oglinda și imboldul unui profund democratism. El se bizuie pe conștiința înaltelor răspunderi și îndatoriri patriotice, revoluționare, pe care fiecare cetățean le are și le manifestă activ în viața politică și socială a țării.

Țelul nostru măreț, către care ne îndreptăm consecvent, este societatea comunistă. În anii care vin, planurile unei și mai puternice dezvoltări economice și culturale vor înscrie în realitatea vieții poporului alte victorii, vom parcurge astfel o nouă etapă a drumului care va crea condițiile trecerii la comunism. În aceste condiții, crește rolul statului ca organizator al întregei activități de desăvîrșire a construcției socialiste, sporesc considerabil atribuțiile sale. Constituția noastră reflectă în prevederile ei însemnătatea și creșterea rolului statului socialist, în care baza puterii poporului o reprezintă alianța muncitorească-țărănească.

Sinteză a realităților vieții noastre fericite și tot mai îmbelșugate, Constituția Republicii Socialiste România consfințește rolul conducător, în toate domeniile de activitate ale societății românești, al Partidului Comunist Român. Aceasta este garanția fundamentală a înfăptuirii tuturor prevederilor Constituției, exprimarea solemnă a încrederii și devotamentului cu care poporul a urmat, urmează și va urma întotdeauna încercatul său conducător, inspiratorul și organizatorul unor izbînzi istorice fără precedent.

Pornind mai departe, cu privirile ațintite în viitor, simțim asupra noastră întreaga răspundere pentru ziua de astăzi și de mîine a patriei. Alături de întregul popor, oamenii artei și culturii, muzicienii români, contemporanii acestui măreț timp de istorie, trăiesc nemăsurata satisfacție de a participa la opera înfloririi României Socialiste și sînt ferm hotărîți să-și pună întreaga lor capacitate de creație în slujba înfăptuirii sarcinilor trasate de Congres pentru ca țara noastră, a copiilor și copiilor copiilor noștri să urce demnă și liberă spre slavă — treptele istoriei.

COMITETUL CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Din Rezoluţia Comitetului Central al Partidului Comunist Român

(Capitolul VIII — fragmente)

Ca urmare a transformărilor din viaţa materială a societăţii, precum şi a muncii ideologice şi politico-educative desfăşurate de partid, s-au produs mari schimbări în profilul spiritual al oamenilor muncii. Ideile socialismului ştiinţific au pătruns adînc în conştiinţa maselor ; obiectivele politicii partidului sînt pe deplin împărtăşite de întregul popor, care munceşte cu convingere pentru înfăptuirea lor.

Întreaga activitate ideologică desfăşurată de partid a contribuit la însuşirea liniei politice a partidului de către comunişti şi masele largi ale oamenilor muncii, la o mai bună pregătire a activului nostru de partid, la creşterea capacităţii partidului de a rezolva sarcinile construcţiei socialiste, la întărirea unităţii politico-organizatorice a partidului şi a coeziunii întregului popor în jurul său.

Scopul principal al activităţii politico-ideologice este de a asigura înarmarea membrilor de partid şi a maselor largi cu ideile marxism-leninismului, cu linia politică a partidului în problemele interne şi internaţionale, în vederea mobilizării lor la înfăptuirea sarcinilor ce le revin în opera de construire a socialismului. Punînd permanent în centrul activităţii lor munca de ridicare a nivelului ideologic al comuniştilor, organele şi organizaţiile de partid trebuie să acorde o mai mare atenţie studierii celor mai actuale probleme teoretice de către activul de partid, care să ajute la o mai bună înţelegere a desfăşurării evenimentelor, a cursului dezvoltării societăţii omeneşti, să înlesnească rezolvarea problemelor practice ale construcţiei socialiste.

Trebuie asigurată unitatea strînsă între munca ideologică-teoretică şi practica construcţiei socialiste. În acelaşi timp, activitatea practică trebuie să se bazeze pe tot ceea ce ştiinţa a creat mai valoros în toate domeniile. Este necesar să se acorde o atenţie tot mai mare abordării teoretice a problemelor ce apar în dezvoltarea societăţii contemporane, generalizării practicii construcţiei socialiste din ţara noastră, a experienţei acumulate de partid. Înfăptuirea acestei sarcini deosebit de importante nu poate fi realizată numai de cei ce lucrează în domeniul ştiinţelor sociale ; ea trebuie să fie rezultatul gîndirii şi activităţii colective a activului de partid din toate sectoarele de activitate, a organelor de conducere ale partidului.

Activitatea noastră teoretică trebuie concentrată în primul rînd asupra problemelor de cea mai mare actualitate printre care : rolul partidului în perioada desăvîrşirii construcţiei socialiste, rolul statului şi evoluţia funcţiilor lui, democraţia socialistă şi căile dezvoltării ei, dezvoltarea naţiunii în socialism, legile obiective şi acţiunea lor în societatea noastră, dezvoltarea şi rolul conştiinţei socialiste, problemele revoluţiei tehnico-ştiinţifice, problema industrializării socialste a ţării, problema agrară şi rolul agriculturii în economia ţării noastre, cointeresarea materială şi formele de retribuire a muncii, probleme ale organizării relaţiilor între ţările socialiste, dezvoltarea sistemului mondial socialist. Pentru înţele-

gerea problemelor generale ale lumii contemporane se impune analiza fenomenelor noi, caracteristice lumii capitaliste, a aspectelor actuale ale contradicțiilor sistemului capitalist și ale adîncirii crizei sale generale. Această analiză trebuie să contribuie, totodată, la combaterea teoriilor burgheze apologetice, la demonstrarea superiorității ideologiei și a orînduirii socialiste.

Generalizarea fenomenelor noi apărute în dezvoltarea societății, stimularea muncii creatoare în domeniul teoriei presupun, totodată, o grijă neobosită pentru puritatea ideologiei noastre marxist-leniniste, împotriva deformărilor reformiste, revizioniste, dogmatice sau de orice altă natură.

O cerință principală pentru adîncirea permanentă a cunoașterii științifice, pentru dezvoltarea gîndirii teoretice este desfășurarea unor largi dezbateri, schimburi și confruntări de opinii, pe temelia concepției despre lume a proletariatului, ostilă închistării și rigidității în gîndire, care ne învață că toate fenomenele vieții sociale trebuie privite ca un proces în continuă transformare și dezvoltare.

Organele și organizațiile de partid trebuie să intensifice munca politică de masă, pentru formarea omului nou, însuflețit de idealurile nobile ale socialismului, de principiile moralei comuniste, cu un larg orizont cultural. În această muncă un rol important revine organizațiilor de masă și obștești, instituțiilor de artă și cultură, care trebuie să-și îmbunătățească substanțial activitatea educativă.

Avînd în vedere că, sub diferite forme, continuă să se manifeste unele deprinderi și obiceiuri, rămășițe ale mentalităților din trecut, influențe ale ideologiei burgheze, care pătrund pe diverse căi și dinafară, este necesară păstrarea vigilenței ideologice și a atitudinii combative împotriva unor astfel de manifestări.

Presa trebuie să aibă ca preocupare centrală reflectarea politicii interne și externe a partidului, a muncii eroice a poporului nostru pentru construirea noii orînduiri, să informeze operativ opinia publică din țara noastră asupra evenimentelor interne și internaționale. În paginile ei trebuie să se practice sistematic largi schimburi de opinii în problemele activității de partid, ale construcției de stat, economice, cultural-educative, ca și în alte probleme de interes obștesc; să se analizeze în mod critic, în spirit constructiv, lipsurile și neajunsurile ce se manifestă în diferite sectoare ale activității noastre, să se dezvăluie cauzele acestora, arătîndu-se căile pentru înlăturarea lor.

Creația literară și artistică a cunoscut în anii orînduirii socialiste o continuă înflorire. Abordînd în toată amploarea și măreția, cu înaltă măiestrie artistică, tema eliberării poporului, a profundelor prefaceri sociale din România, a relațiilor dintre oameni și a vieții lor spirituale, reflectînd optimismul și vigoarea poporului, talentații noștri creatori au datoria de a făuri noi opere, care să rămînă în patrimoniul culturii naționale și universale. Creația literar-artistică trebuie să fie pătrunsă de un profund umanism socialist, oglindind politica și activitatea partidului, închinate înfloririi patriei, bunăstării poporului, fericirii omului. Poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogățiilor patriei, trebuie să-i închine oamenii de artă și cultură tot ceea ce pot crea ma frumos și mai bun.

Artei și literaturii le sînt proprii preocuparea pentru continua înnoire și perfecționare creatoare a mijloacelor de exprimare artistică, diversitatea de stiluri; trebuie înlăturate orice tendințe de exclusivism sau rigiditate manifestate în acest domeniu. Esențial este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrîndu-și individualitatea artistică, să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conținutul operei sale, să urmărească ca ea să-și găsească drum larg spre mintea și inima poporului. O condiție a dezvoltării artei și culturii din patria noastră este dezbaterea principială, liberă, a problemelor de creație, de teorie și istorie a artei, pe baza concepției noastre despre lume și societate.

Este necesar să fie intensificate legăturile cu oamenii de cultură și artă din țările socialiste, din celelalte țări, să se asigure condiții pentru un contact permanent cu viața culturală contemporană, pentru manifestarea tot mai intensă a țării noastre în concertul culturii și artei universale. Aceasta impune, totodată, spirit de discernămînt, principialitate și judecată proprie în aprecierea creației artistice și a operelor de artă.

Manifestări artistice de seamă

Spectacolul de la T.O.B.

Spectacolul dat la T.O.B. în cinstea Congresului Partidului a constituit expresia vie a elanului forțelor artistice crescute în anii puterii populare, acestea dăruindu-se cu mult entuziasm, cu toată convingerea. Mase vocale impozante, circa 400 persoane — reprezentînd corurile reunite ale Ansamblului Consiliului Central al Sindicatelor, „Ciocîrlia", Armatei, Sfatului Popular al Capitalei și Filarmonicii de stat „George Enescu" — au deschis spectacolul sub conducerea dirijorului Dinu Stelian, cu înălțătorul imn „Republică măreață vatră" de Ion Chirescu pe versuri de Eugen Jebeleanu, urmat de o suită de cîntece revoluționare de Gheorghe Dumitrescu, Dinu Stelian și Vasile Popovici. A fost impresionantă succesiunea principalelor evenimente din istoria partidului, recitate de Eugenia Dragomirescu și Ralian Lupșa, pe versurile poeților Dan Deșliu, Ion Brad și susținută de corurile sus menționate, în vreme ce decorurile ce se perindau sugestiv și variate, ca o pînză de fond, evocau laolaltă momentele de luptă, de jertfă și izbîndă.

După un intermezzo liric în care cîntăreața Viorica Cortez-Guguianu, acompaniată de orchestra simfonică, a interpretat cu căldură și cu un sincer sentiment *„Cîntec pentru Soare"*, închinat partidului de Sergiu Sarchizov, pe versuri de Florin Mugur, a isbucnit din piepturile a sute de pionieri *Cîntec de bucurie* de Dinu Stelian pe versuri de Ion Meițoiu.

Erau prezente în scenă corurile de copii ale Radiodifuziunii, Palatului pionierilor din București și Sindicatului învățămînt — București — care preamăreau, sub bagheta inimosului și agerului dirijor Paul Popescu, viața lor fericită în patria noastră socialistă. Cînd au sfîrșit de cîntat, două coloane de pionieri au pătruns în sală strigînd: „Slavă partidului". Atunci un pionier de pe scenă a întrebat: „Veți fi prezenți la datorie totdeauna"?, la care două sute de glasuri proaspete au răspuns cu vioiciune: „Prezenți"!, în ovațiile entuziaste ale tuturor.

S-a înscris drept o realizare valoroasă interpretarea *Jocului românesc* (Bagatela) de Ion Scărlătescu. Această minunată piesă folclorică, a cărui prezentare la noi și peste hotare a însemnat totdeauna un punct de onoare pentru George Enescu, a fost cîntată de doisprezece violoniști, la unison, după o laborioasă pregătire, făcută de profesorul G. Avachian. Dirijorul Paul Popescu a indicat cu precizie accentele ce condiționau buna desfășurare a lucrării.

Tinerii interpreți se cuvin menționați, ei reprezentînd schimbul de mîine al soliștilor noștri. De altfel majoritatea s-au afirmat mai de mult cu un succes recunoscut: Cornelia Bronzetti, Valentina Ilie, Eleonora Geantă, Ladislau Kiss, Gheorghe Jalobeanu, Alex. Todicescu, Adalbert Fodor, Valentin Hîrsu, Gabriela Ijac, Angela Gavrilă, Mariana Sîrbu, Andrei Agoston.

Apoi Dan Iordăchescu, acompaniat de orchestra simfonică sub conducerea pricepută a dirijorului Dinu Stelian a comunicat întreg patosul eroic specific lucrării *„Grădina mea, patria mea"* de Dumitru Bughici pe versuri de Alecu Popovici.

Momentele coregrafice au fost susținute la un frumos nivel artistic atît de către soliștii Teatrului de Operă și Balet, Irinel Liciu și Gabriel Popescu, care au tălmăcit *Sonata lunii* de Beethoven (interpretată la pian cu profunzime de Cornel Gheorghiu) cît și de colectivele de dansuri ale Ansamblurilor „Ciocîrlia", Armatei, Sfatul Popular al Capitalei, Consiliul Central a Sindicatelor precum și Ansamblului de stat de cîntece și dansuri din Tg.-Mureș. În aranjamentul coregrafic al lui Gheorghe Baciu au fost prezentate o seamă de dansuri populare (muzica de Const. Arvinte) românești și ale naționalităților conlocuitoare. Soprana Teodora Lucaciu a cîntat cu multă sensibilitate lirică *Dragumi-i mîndro de tine* de Tiberiu Brediceanu, după care a urmat un întreg program de muzică populară în care s-au distins soliștii vocali Maria Stoica, Dumitru Zamfira și Ion Cristoreanu, sub conducerea însuflețită a dirijorului Ionel Budișteanu.

S-a bucurat de o unanimă prețuire chipul nuanțat, șlefuit, în care corurile reunite au redat cîntecele închinate Partidului de Dinu Stelian și Mircea Neagu, corul din opera „Ernani" de Verdi ș.a.

Regizorul Hero Lupescu a urmărit să realizeze un spectacol festiv, închinat Congresului, care să însemne o afirmare a luptei și izbînzilor Partidului, o prezentare, totodată, a artei noastre muzicale și coregrafice. Paula Brîncoveanu, Lizica Cazacu și Ion Ipser au adus soluții noi demne de luat în seamă.

Desigur, la o viitoare manifestare similară, toți participanții vor folosi cu eficiență învățămintele dobîndite cu prilejul acestui spectacol festiv.

J.-V. PANDELESCU

Sfîrșitul stagiunii muzicale a fost marcat de unele manifestări de seamă atît în Capitală cît și în principalele orașe ale țării. În cele ce urmează facem loc diverselor cronici primite la redacție, pe marginea lor.

Filarmonica „George Enescu"

Formula programului de concert, mai lapidară, așa cum a realizat-o un Georges Prêtre de pildă (două simfonii) sau cum apare deseori în concertele dirijorilor noștri (trei lucrări) este, după părerea noastră, preferabilă. Un program ce depășește acest număr (patru și cinci, ba chiar șase lucrări) cum obișnuesc, uneori, anumite formații, nu e de natură să concentreze atenția amatorilor, dimpotrivă, să o disperseze. Concertul de muzică românească dirijat de Mircea Cristescu s-a înscris pe linia avantajoasă, a trei lucrări, dintre care o primă audiție : *Simfonia* a III-a „dramatică" de Wilhelm Berger.

Evoluția tînărului compozitor Berger se cuvine cercetată în adîncime. Desigur că nu poate fi cuprinsă în cadrul unei cronici de concert, cu atît mai mult cu cît ritmul producției muzicale a lui Wilhelm Berger este, am putea spune, furtunos. Nu vom face nici o analiză a lucrării — aceasta fiind realizată în revista noastră. Ținem să subliniem însă două elemente esențiale ce stau, credem, la temelia creației compozitorului, fapt confirmat odată mai mult la audiția ultimei sale simfonii. Este vorba în primul rînd de faptul că Wilhelm Berger, animat de o puternică viață interioară, scrie muzică pentru că are ceva de spus. La el, gestul gratuit nu există. A trăit și trăiește cu intensitate complexul unor sentimente care au pendulat între sfrăfundurile obidei și piscurile însorite ale izbînzilor de răsunet. Toate acestea au descătușat în el potențe creatoare care s-au cristalizat în simfonii, concerte, sonate ce au atras atenția tuturor celor ce urmăresc viața muzicală de la noi și chiar a celor de peste hotare.

Celălalt element ce se cuvine subliniat, cealaltă „coordonată" la care se cuvine raportată creația lui Berger e aceea a meșteșugului pe care îl stăpînește și care se îmbogățește și șlefuește cu fiecare nouă lucrare dată la iveală.

Am ascultat simfonia, care a ocupat partea a doua a programului, cu satisfacția de a constata că totul e construit cu logică, se înlănțuie cu necesitate, pentru a da glas unui tumult interior, gîndurilor și simțămintelor ce-l stăpînesc pe autor. Sînt relevabile în mod deosebit expresia dramatică a unisonului de coarde din *Preludiu* (în care se pot desluși unele aluzii la creația enesciană) gravitatea temei inițiale de sonată, din partea a doua (allegro moderato, rubato) caracterul epic al *Interludiului* redat de asemenea la instrumentele de coarde și acea grandioasă sinteză a tuturor elementelor simfoniei pe care o reprezintă finalul *(Grave)*.

Mijloacele de expresie ale compozitorului sînt cele contemporane, în toată complexitatea lor, dar la nici un moment nu am avut impresia de căutare, de goană după efecte care să impresioneze, de artificios. Este o muzică vie, care a țîșnit de sub condei ca un șuvoi ce își caută ieșirea și care, totodată, îl eliberează pe compozitor de acel *prea-plin* interior ce îl stăpînește la un moment dat.

Concertul pentru vioară și orchestră de Pascal Bentoiu este una din acele lucrări care poate nu cuceresc chiar de la o primă audiție pe ascultător. Ulterior însă, el se impune cu autoritatea lucrului serios gîndit, bine organizat și diversificat în cele trei părți clasice ce-l constituiesc și în care apar predominante însușirile de ordin-respectiv-contrapunctic, ritmic și melodic. De subliniat crescendo-ul pe care îl vădește lucrarea din punct de vedere al construcției și consecutiv, al capacității de a emoționa.

Ateneul Român — sediul Filarmonicii de Stat „George Enescu" din București.

Ne amintim cu acest prilej, de aprecierea atît de îndreptățită pe care ne-a împărtășit-o eminentul muzician George Georgescu care, încă de la prima audiție, a declarat : „Este o lucrare cu care ne putem oriunde prezenta, la noi și peste hotare".

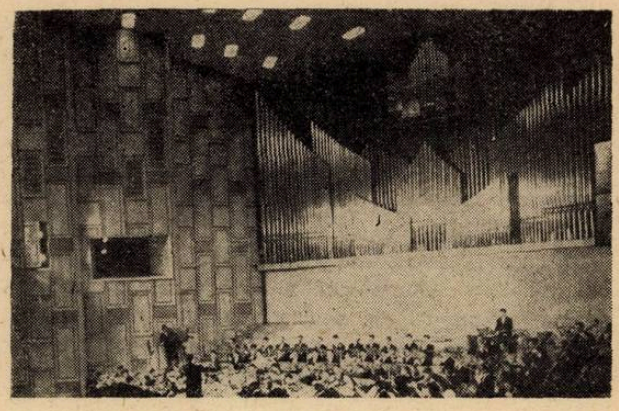
La același simfonic am urmărit Suita a IV-a „Cîmpenească" de Gheorghe Dumitrescu. Scrisă acum doi ani, în cinstea încheierii colectivizării agriculturii, lucrarea evocă, într-un limbaj direct accesibil, peisajul însorit și mănos al patriei, fericirea tinerelor vlăstare, sărbătoarea recoltei etc.

Subliniem contribuția orchestrei Filarmonicii și a solistului Ștefan Gheorghiu, care sub conducerea inimosului și înzestratului dirijor Mircea Cristescu — totdeauna prezent în acțiunea de promovare a muzicii românești — au depus un nobil efort cîntînd curat, cu multă atenție la intrări ca și la nuanțele dinamice — cea ce a dus la deplina izbîndă a concertului.

Orchestra Radioteleviziunii

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii a consacrat muzicii românești, la sfîrșitul stagiunii, un program cuprinzător și izbutit ca alcătuire, în care au figurat, pe lîngă lucrări de stabilită reputație, ca „Omagiu lui George Enescu" de Th. Grigoriu și „Coloana fără sfîrșit" de Tiberiu Olah, două prime audiții : Simfonia concertantă pentru orgă și orchestră mare de Alfred Mendelsohn și „Scene" de Ștefan Niculescu.

Am întîlnit în Simfonia concertantă de Alfred Mendelsohn, aceeași nedesmințită predilecție pentru marile desfășurări simfonice și un tot atît de recunoscut meșteșug în ocolirea multora din carențele gramaticale pe care acest fel de muzică le-a suscitat întotdeauna. Pericolul exceselor deformante, de pildă, planînd adeseori asupra unora din lucrările compozitorului, la îndemnul unei naturi retorice, este în lucrarea de față prea puțin sesizabil într-o anumită lungire a dezvoltărilor, cu precădere în mișcarea finală. Ceea ce se impune însă în primul rînd aici este calitatea inspirației, atingînd zone elevate, ca și structurarea discursului muzical conform unei dialectici dinamizante, ce rezultă nu numai din specificul concertant, ci și dintr-o tratare variațională care încearcă să opună manierei neoclasice (prezentă încă în lucrare) modernele confruntări de dimensiuni : „circulă prin toate părțile simfoniei — declară autoriul — cîteva elemente (de la motiv, pînă la cantilena atematică) care parcurg gama expresivă de la meditație la acțiune, etc."... Orchestrația vine în sprijinul acestei varietăți de expresie, adăugînd muzicii un plus de noutate și spontaneitate.



Studioul de concerte al Radiotelevizіunii române.

Destinată ilustrației scenice, Suita pentru suflători, percuție și contrabas de Ștefan Niculescu extrasă din muzica la o piesă de marionete de Gellu Naum) se situează totodată pe linia unor preocupări acreditate în muzica compozitorului de lucrări ulterioare, ca „Simfoniile" pentru 15 instrumente și Cantata a III-a. Într-un alt context stilistic, amintita variabilitate a dimensiunilor regizează un întreg eșafodaj sonor, de la microstructură, la schema mare a formei. În timp ce primele două părți ale suitei „Scene" par a convinge mai puțin, în raport cu însăși aceste intenții, datorită în special pulsației ritmice, întrucîtva uniforme, celelalte părți transmit captivante impresii sonore, prin spiritul polifonic, inventivitatea timbrală și o ritmică ce-și definește funcția „plastică" în spațiul sonor. Acestei reușite îi corespunde și o deosebită sugestivitate programatică.

Capacitatea dirijorului Iosif Conta de a se apropia de muzica contemporană s-a făcut remarcată și de astă-dată. A impresionat în acest sens atît redarea primelor audiții, cît și finisarea și reliefarea sub noi unghiuri expresive a „Omagiului lui Enescu" de Theodor Grigoriu și a „Coloanei fără sfîrșit" de Tiberiu Olah.

Muzică de cameră

Concertele de muzică de cameră au devenit, datorită organizării lor regulate din ultimii ani, o permanență în viața noastră artistică. Manifestările susținute la Sala mică a Palatului au constituit pentru iubitorii genului de cameră un binevenit prilej de reîmprospătare a contactului cu creația originală din acest domeniu.

Am putut constata drumul ascendent al creației românești de cameră contemporană, continuitatea evoluției sale, bizuită pe tradițiile sănătoase ale școlii noastre naționale și în special pe creația enesciană. Meritată reținută varietatea programului care a inclus, alături de lucrări consacrate ale repertoriului, și o seamă de compoziții ale tinerilor, dintre care unele în primă audiție.

În cadrul concertului de muzică de cameră violonistul Avy Abramovici a interpretat, acompaniat de compozitor, sonata pentru vioară și pian de Dan Constantinescu. Sonata are o concepție unitară și o desfășurare ascensivă, culminînd în finalul pe care-l găsim cel mai realizat. Interpretarea solistului a vădit mature calități artistice și o înaltă școală violonistică. Avy Abramovici stăpînește meșteșugul redării iscusite și nuanțate a textului muzical, fiind sub acest aspect un interpret model, deși ni s-a părut că uneori cîntă cam rece.

Sonata pentru clarinet de T. Olah încredințează instrumentului un rol dificil și de răspundere. Interpretul ei a fost Aurelian Octav Popa — tînăr element deosebit de înzestrat, posesor al unei fine muzicalități, unită cu o inteligență vivace și o tehnică ireproșabilă. Aurelian Octav Popa ne-a dat o interpretare plastică — în același timp plină de siguranță și desinvoltură. El a știut să scoată în evidență „polifonia monodică", ritmica vie și complexă a sonatei — concepută nu ca o piesă solistică de virtuozitate ci ca o lucrare de substanță, care îmbogățește repertoriul românesc cu o piesă de reală valoare.

Marilena Ilea (pian), A. Abramovici (vioară), A. O. Popa (clarinet) au executat ciclul instrumental din „Lupta cu inerția" de A. Vieru. Cele 3 fragmente reprezintă momente de sprijin în evoluția ciclurilor vocal-instrumentale ale lucrării, unde îndeplinesc funcția de preludiu, interludiu și postludiu. Trioul interpreților a redat spiritul concertant, sobru și elevat al partiturii — lucrare de înaltă ținută, ce prezintă pe alocuri o scriitură destul de dificilă. Cu excepția unor momente neclare, a unor atacuri imprecise, formația a dovedit omogenitate și sincronizare.

Aceleași calități au caracterizat și executarea de către flautistul Alexandru Nicolae, oboistul Ion Danie și clarinetistul Octavian Popa a suitei pentru trio de suflători de Ludovic Feldman — lucrare mai veche, în care se regăsesc calitățile dominante ale compozitorului — în primul rînd puritatea stilistică și măiestria cu care știe să mînuiască grupurile de cameră.

Am salutat, în încheierea concertului, apariția cvartetului de coarde „Muzica". Merită relevat spiritul de inițiativă și entuziasmul mănunchiului de elemente tinere care-l compun, doritoare de a face din formația lor o prezență activă în viața de concert. Ei au interpretat cu o vie participare Cvartetul de coarde nr. 2 de Dumitru Capoianu. Este cea mai recentă lucrare a compozitorului, în care fantezia inspirației melodico-ritmice se îmbină cu o scriitură clară și o tratare variată.

Un recital de lieduri românești a devenit, am putea spune, aproape o tradiție astăzi cînd numeroși compozitori, printre care mulți tineri, se îndreaptă către acest gen ce se bucură la noi de aportul valoros al unor mari creatori ca Enescu, Jora, Constantinescu. Ilustra pildă a acestora își arată roadele în lucrările multora dintre cei care abordează în prezent cu consecvență domeniul liedului.

Soprana Emilia Petrescu, ne-a reconfirmat încrederea în alesele însușiri muzicale cunoscută și apreciată de publicul nostru ca tălmăcitoare a liedului. Interpretarea ei — susținută de o voce maleabilă și o dicțiune deosebit de expresivă — s-a distins prin sensibilitate și poezie, prin redarea colorată și sugestivă — însușiri care sînt apanajul unei artiste multilaterale, cu o remarcabilă experiență. Ajutată de un instinct vocal fără greș, ea a pătruns cu sagacitate sensul pieselor cîntate, parcurgînd o gamă largă a conținutului de la mitologicul hilar („Cîntece bahice" de Z. Vancea), la efuziunea lirică („Frumoasa" de D. Gheciu, versuri de V. Tulbure), și de la introspecția elegiacă („Amintire" și „Incertitudine" de Carmen Petra-Basacopol, versuri de T. Arghezi — prime audiții) la piesa cu poantă, la schița de atmosferă și caracter („Noaptea" de F. Donceanu, versurile de T. Arghezi — primă audiție).

Basul Marius Rintzler ne-a oferit satisfacția să constatăm, odată mai mult, calitățile interpretative admirabile de care dispune, și care îl plasează în rîndul celor mai buni interpreți ai liedului la noi. Inteligența și muzicalitatea, redarea sugestivă a detaliilor subordonată unei concepții de ansamblu exigent conturată au caracterizat interpretările sale. Excelent cîntat, liedul „Păstrează" de M. Jora (versuri T. Arghezi), a fost urmat de „Balada unui greer mic" de Myriam Marbé. Cîntărețul a realizat remarcabil savoarea de ironie amăruie proprie versurilor lui Topîrceanu, printr-o serie de inflexiuni subtil dozate care au captat publicul. În „Cîntecul cavalerului" de T. Ciortea (versuri de Garcia Lorca) solilocviului liric i-a fost infuzat firul transcendental sugerat de peisajul dezolant al poemului.

O apariție convingătoare a avut mezzosoprana Martha Kessler, posesoare a unor variate posibilități expresive, ce a cîntat cu dăruire. Interpretarea ei a transmis rînd pe rînd patosul liric (în „Cuvintele" de M. Jora, pe versuri de Mariana Dumitrescu), reflecția nostalgică („Inscripție" de D. Popovici, versuri de T. Arghezi) și jubilația aforistică („Cine a spus" de A . Hrisanide, versuri de Zaharia Stancu) trecute prin filtrul unei emoții veridice.

Tenorul Ion Stoian a evoluat cu elan cîntînd cursiv și degajat, cu o dicțiune deosebit de îngrijită, dar cu o expresie pe alocuri cam mată. Credem că un contact mai frecvent cu liedul — l-ar familiariza și mai mult cu specificul de interpretare al acestuia, ajutîndu-l să elimine unele reminiscențe ale stilului vocal de operă, cu atît mai mult cu cît a dovedit o promițătoare afinitate pentru genul de cameră.

Baritonul Nicolae Gafton a învederat o interpretare comunicativă, plină de căldură. Îi convine la fel de bine melodicul cantabil de factură neoromantică („Vrei tu să fii" de V. Gheorghiu, versuri de T. Arghezi), stilul romanței de dragoste („Cum te-am iubit" de D. Gheciu, versuri de A. S. Puşkin, traducere de M. Banuș), și recitativul melodic liber de bocet („Cei 7 mineri" de T. Ciortea, versuri de José Leon Delestal).

Am dori însă ca să acorde o mai mare atenție declamației și să uzeze mai controlat de expresivitatea generoasă. Aceasta deoarece contrariul duce la monotonie și crează impresia că interpretul nu a reușit să domine pe de-antregul textul muzical.

O contribuție de seamă la realizarea recitalului a avut-o Hilda Jerea care a susținut acompaniamentul la pian. Se cuvine să subliniem atenția cu care a urmărit cîntăreții, dozarea inteligentă a sonorităților.

Considerăm că merită laude acțiunile organizate cu prilejul „Săptămînii muzicii românești" de către Filarmonica de stat „George Enescu", — deoarece împlinește misiunea de promovare și difuzare a muzicii de cameră românești. Socotim că alcătuirea pe viitor a unor concerte de muzică contemporană universală de cameră, în cadrul cărora să figureze la loc de frunte lucrările originale, ar fi foarte instructivă, contribuind atît la cunoașterea locului pe care îl ocupă în repertoriul contemporan creația românească, cît și la creșterea și răspîndirea interesului pentru muzica de cameră românească.

Timișoara

Programul a cuprins Concertul pentru orchestră de coarde de Lucian Metianu, suita din baletul „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac, *Cantata Anotimpului frumuseții* de Walter Mihai Klepper și *Rapsodia I-a* de George Enescu. Din acest program *Concertul* de Metianu a însemnat o primă audiție timișoreană, iar *Cantata* de Klepper a fost prezentată în primă audiție absolută, de către corul și orchestra Filarmonicii de stat „Banatul".

Cvintetul de coarde s-a evidențiat în realizarea primelor două puncte ale programului. Înfăptuind cu un ton amplu suflul larg al Adagio-ului meditativ al primei părți a Concertului de Metianu s-a realizat o judicioasă gradație a „crescendo-ului continuu al părții secunde, în care instrumentele grave susțin un ritm obsedant, peste care viorile înfiripă o melopee largă.

Suita pentru flaut și coarde a compozitorului timișorean Mircea Hoinic are patru părți: Andante, Presto, Largo, Allegro. Compozitorul realizează o muzică inspirată, bogată în contraste și de o mare varietate de ritmuri, în care sînt valorificate unele intonații ale melosului popular din nordul Moldovei. Interpretarea flautistului Mircea Mihai a evidențiat un ton de calitate și o tehnică frumoasă iar orchestra a acompaniat în mod adecvat subliniind caracterul dinamico-ritmic al lucrării.

A fost reliefată în continuare diveristatea tematică și structura proprie fiecăreia dintre cele șapte părți ale Suitei din baletul „Iancu Jianu" de Mircea Chiriac. Ritmicitatea bună și sonoritatea consistentă au contribuit la o bine închegată interpretare. Aceasta ar fi cîștigat în omogenitate printr-o ponderare a suflătorilor de alamă și prin siguranța mai mare — pe alocuri — a intonației viorilor prime în registrul acut.

Compusă în mai 1964 *Cantata anotimpului frumuseții* de W. M. Klepper are la bază versurile poetului Toma George Maiorescu, ce preamăresc munca nouă în vremea noastră: *Din anii de beznă în era luminii,* duce drumul — este era omului, anotimpul frumuseții. Corul mixt și recitatorii, orchestra simfonică, redau printr-un limbaj muzical ponderat, simplu și expresiv mesajul versurilor lui Maiorescu. De la o mișcare lentă, apăsată, compozitorul ne conduce prin cîteva recitative, un cor vorbit și un Fugato al vocilor umane și instrumentale, la un „maestoso" final.

Ansamblul vocal-simfonic timișorean a reușit o interpretare de valoare a acestei compoziții.

Concertul dirijat de Nicolae Boboc s-a încheiat cu o avîntată interpretare a primei Rapsodii de George Enescu.

Brașov

Mișcarea simfonică *Noapte de august,* creație a compozitoarei Irina Odăgescu, este inspirată din momentele istorice ale lui August 1944. *Noapte de august* constituie un omagiu de adîncă recunoștință față de făuritorii vieții noi, izvorîtă odată cu începutul cunoașterii lumii de către autoare.

Tensiunea dramatică, agitația frămîntată a zilelor întunecoase ale asupririi hitleriste apare îndeosebi în intonația corzilor. Încetul cu încetul sentimentele se cristalizează, voințele se înmănunchiază speranțelor. O temă lirică limpezește atmosfera spre lumină. Muzica pare să exprime apoi încrederea ce încordează puterile; lupta intră pe făgașul victorios, înfrîngînd apăsarea asupririi.

Compozitoarea reușește să aducă elemente interesante în tratarea orchestrală. Trebuie să remarcăm însă că în construcția sonoră există — pe lîngă aspectul general care servește conținutului emoțional — unele goluri și instabilități în momentele de tranziție și prelucrări.

Concertul pentru pian și orchestră de Adalbert Winkler ne-a transpus într-un climat tineresc, în care expansivitatea și optimismul constituie caracteristicile dominante. Din acest punct de vedere unele fraze muzicale ne-au amintit de Concertul nr. 3 de Kabalevski. De altfel, lucrarea ne face să ne gîndim pe alocuri și la Grieg, Gershwin sau Prokofiev. Compozitorul folosește cu pricepere mijloacele puse la dispoziție de orchestra contemporană, ca și tehnica bine caracterizată a instrumentului solist. Preocupat de îmbinarea cît mai variată a elementelor de ritmică, melodică și intensitate, Winkler realizează contraste sugestive și interesante fie sub forma unor dialoguri ca în partea I fie, în partea II sub forma variațiilor în care se succed gînduri întunecate, accente și ritmuri rupte, sprintene și senine sclipiri, fră-

mîntări dramatice, transparențe visătoare și generozitate lirică. În final, contrastele fac loc învolburărilor sonore, de energie tinerească.

Solista Concertului, Marieta Leonte, a desvăluit reale calități pianistice, de la stăpînirea tehnicii pînă la încadrarea în concepția creatoare a compozitorului și urmărirea fideală a succesiunii de idei și sentimente.

Programul a cuprins în continuare cele 7 *Cîntece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu, în interpretarea lui Nicolae Gafton.

Ultima lucrare a programului, *Simfonia-serenata* de Andrei Porfetye este scrisă de compozitor cu gîndul de a constitui un omagiu artei muzicale a lui Mozart și face parte din acea categorie de lucrări în care se urmărește o actualizare — sub o formă sau alta — a genului clasic în ambianța vieții și muzicii contemporane. Desigur, astfel de încercări pun probleme interesante compozitorilor, constituind un bun mijloc de aprofundare a metodelor clasice de creație, cîteodată ele au dat naștere unor lucrări care au trezit interesul interpreților și publicului și s-au menținut o perioadă mai îndelungată de timp în repertoriile de concert (*Scarlattiana* de Casella, unele din lucrările de acest gen ale lui Respighi etc.). Aproape toate acestea însă sînt construite pe baza formelor muzicale în respirații scurte — de obicei suite — pentru ca sprijinindu-se pe apropierile ce se remarcă între muzica clasică și cea contemporană în ceea ce privește concizia armonizării și claritatea construcției, să nu dea în același timp loc unor dezvoltări care pornesc de pe poziții diferite în concepția muzicală clasică și cea contemporană. Andrei Porfetye concepînd lucrarea sa în formă de simfonie, nu a putut evita lipsa de unitate între tematica în gen mozartian și elementele contemporane ale prelucrărilor și dezvoltărilor. Momentele disparate ca stil au părut reunite — în ansamblul unei forme unitare — în mod căutat, parcă pornite din două inspirații diferite. Credem că pentru intențiile compozitorului, forma de variații ar fi fost mai adecvată. Trebuie să remarcăm că atunci cînd compozitorul a „respirat" un timp mai îndelungat în voia stilului său (spre exemplu în final), lucrarea a devenit bine așezată și construită, cu reale elemente de interes și sinceritate avîntată.

Orchestra simfonică a Filarmonicii „Gh. Dima" sub conducerea dirijorului Mircea Lucescu a pregătit cu grijă acest concert, realizînd o execuție clară, pusă în slujba conținutului de idei. Totuși în momentele mai descoperite (așa cum s-a întîmplat cu pizzicatele din partea a III-a a simfoniei de Porfetye), vechea problemă a sincronizării a rămas deficitară.

„Sătpămîna muzicii românești" s-a încheiat la Filarmonica brașoveană printr-un concert de muzică de cameră. De remarcat este și faptul că în program au figurat nu mai puțin de 4 compozitori brașoveni : cîntece de Tiberiu Brediceanu, cvartetul pentru corzi de Lucian Teodosiu, lieduri de Gheorghe Dima, sonatină pentru vioară și pian de Norbert Petri, cîntec „Joc în soare" de Tudor Ciortea, cîntecul „Zorile vieții", liedul „De abia plecaseși" pe versurile lui T. Arghezi de Liviu Teodor Teclu și cvintetul pentru suflători de V. S. Jianu.

Cîntăreața Elena Șerban și Paul Nicolaescu, pianistul L. T. Teclu, violonistul Elemer Denes și ceilalți soliști ai formațiilor : A. Honigberger — oboi, E. Vieru — flaut, P. Șerban — clarinet, M. Marinescu — fagot, M. Salău — corn, E. Jakab și D. Belenciuc — vioară, A. Bayer — violă, V. Sochor — violoncel, au pregătit cu sîrguință și pricepere întregul program.

Ploiești

În cadrul Săptămînii muzicii românești, în întîmpinarea celui de al IX-lea Congres al P.C.R. Filarmonica din Ploiești a prezentat un concert cuprinzînd lucrări care și-au cucerit de mult adeziunea publicului.

Am ascultat sub conducerea lui Eugen Pricope cele patru schițe simfonice *Prin Munții Apuseni* de Marțian Negrea, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Mircea Basarab, solist fiind Varujan Cozighian, și *Simfonia Ploieșteană* de Paul Constantinescu. Ni se pare sugestivă alegerea programului. Preocupat de a ilustra aspecte caracteristice ale creației noastre, dirijorul a urmărit în același timp să reflecte prin muzica prezentată atmosfera sărbătorească din preajma lucrărilor Congresului.

În prima piesă, orchestra a recreat imaginile frumoaselor noastre plaiuri, transpuse în muzică cu atîta farmec și tinerețe de compozitorul Marțian Negrea. Mișcarea a treia, evocînd ghețarul Scărișoara, a fost redată cu necontestată veridicitate, iar ultima parte a adus orchestrei și dirijorului bine meritate aplauze: cunoscuta *Tarantellă*, care încheie lucrarea, a fost unul dintre cele mai realizate momente ale concertului.

Compus în anii 1952—1953, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Mircea Basarab se numără printre lucrările reușite ale genului. Compozitorul, care se dovedește deplin cunoscător al scriiturii violonistice, a adoptat în acest opus o manieră clasică de prelucrare a materialului sonor. Caracterul luminos, sărbătoresc al concertului a fost scos în evidență de solist care, ca și în alte ocazii, a demonstrat posibilități multiple.

Seara de muzică românească prezentată de Filarmonică, s-a încheiat, cum nu se poate mai nimerit, cu *Simfonia Ploieșteană* de Paul Constantinescu. Această lucrare în care autorul își spune dragostea pentru locurile natale a marcat închiderea unei stagiuni în care colectivul condus de dirijorul Eugen Pricope a realizat multe rezultate bune.

Din această piesă am cita ultima parte, *Sostenuto pesante*, avînd ca titlu *Ce-ți doresc eu ție*, care înseamnă un omagiu adus oamenilor noi ai văii Prahovei, constructori ai socialismului. Muzica, cu un marcat caracter festiv; ne dovedește încă o dată cît de apropiat de viața noastră contemporană este mesajul creator al regretatului nostru compozitor.

Tg. Mureş

Ansamblul de stat de cîntece şi dansuri a reuşit să înregistreze un nou succes, prin montarea spectacolului întitulat: *Vîrtejul vesel.* Axat pe veselie şi optimismul poporului nostru, acest spectacol în ciuda unor mici neajunsuri a reuşit să aducă pe scenă idei coregrafice şi muzicale spirituale. Spectacolul a prilejuit o deosebită satisfacţie şi prin faptul că conducerea ansamblului a reuşit să antreneze o serie de talente tinere în acest gen simplu în aparenţă, foarte greu şi pretenţios în fond. Lucrările compozitorilor tineri ca de ex. Dan Voiculescu (o suită pentru voce şi orchestră), Péter Vermessy (scenetele „Pescarii" şi „Viespele"), Boldizsar Csicki (sceneta „Singura dorinţă" şi suita pentru voce şi orchestră), au prilejuit spectatorilor momente de desfătare şi voioşie; lucrările au în genere o factură muzicală contemporană şi sînt expresive. Este demn de amintit numele compozitorului József Birtalan; pînă acum cunoscut ca autorul unor cîntece de masă simple şi al unor prelucrări de folclor, cu această ocazie el a prezentat o lucrare interesantă („Bîrfeala"), dîndu-ne impresia că a ajuns într-o nouă etapă în creaţia lui.

Amintim coregrafii ansamblului — Dénes Székely şi Istvan Domokos — care în concordanţă cu textul muzical, au reuşit să atingă un grad evoluat de stilizare, nu numai a dansului popular ardelenesc, ci şi a mişcării, a gesticei populare. Acest lucru este important căci, după părerea mea, drumul de urmat al formaţiilor de dansuri populare trebuie să ducă spre o stilizare şi generalizare a unor asemenea elemente, ca o treaptă nouă a mişcării coregrafice.

Filarmonica de Stat sub bagheta tînărului dirijor Dan Jelescu a interpretat „Mişcarea simfonică" a compozitoarei Irina Odăgescu. Lucrarea amintită a fost de fapt o primă audiţie publică. „Mişcarea" scrisă cu vervă şi pricepere, orchestrată cu un simţ vădit al timbrelor instrumentale, are o linie muzicală logică şi impunătoare. Publicul a aplaudat cu însufleţire un talent de viitor.

Concertul Filarmonicii din Tg. Mureş, dirijat de Remus Georgescu a fost consacrat în întregime muzicii româneşti. Publicul şi muzicienii oraşului au avut bucuria ca pe lîngă Simfonietta lui Ion Dumitrescu şi Mişcarea simfonică a lui Liviu Glodeanu cunoscute din concertele anterioare, să asculte în prima audiţie locală Concertul pentru orchestră de cameră de Zeno Vancea. Autorul, strîns legat într-o perioadă a vieţii sale de oraşul mureşan, a oferit auditorilor şi o conferinţă introductivă interesantă iar Concertul său de orchestră s-a bucurat de un succes remarcabil. A putut fi ascultată o valoroasă operă care folosindu-se de intonaţii populare a reuşit să ne transmită un mesaj general uman, cu mijloace de expresie contemporană reţinute şi expresive.

Acest concert ne oferă ocazia să reamintim faptul că formaţia, sub conducerea pricepută a primdirijorului Remus Georgescu, în ultimii doi ani a înregistrat o curbă de dezvoltare ascendentă devenind aptă de a rezolva probleme muzicale grele, pretenţioase.

Orchestra, în cadrul acestei stagiuni, a făcut 21 de prime audiţii din literatura românească, dintre care 5 prime audiţii generale. Poemul eroic de Ludovic Feldman, Simfonia tînărului compozitor clujean Dan Voiculescu, Muzica pentru orchestră de cameră de Nicolae Brînduş, iar din autori locali Trei piese pentru orchestră de Nicolae Chilf şi Cinci lieduri lirice de Aladár Zoltán.

Craiova

Şcoala populară de artă a organizat peste 30 de spectacole muzicale. Ca o încununare a acestor manifestări, Comitetul pentru cultură şi artă al oraşului Craiova a organizat în ziua de 3 iulie pe stadionul tineretului un spectacol festiv „Slavă partidului", la care şi-au dat concursul formaţiile profesioniste şi de amatori din localitate. Programul a fost deschis de către corurile reunite ale Ansamblului artistic de Stat „N. Bălcescu" a Sindicatului învăţămîntului şi Direcţiei regionale C.F.R. (cca 300 de persoane) acompaniate de orchestra Filarmonicii de stat „Oltenia" dirijate de Victor Golescu.

Şi-au dat concursul tarafurile Uzinelor Electroputere şi Spitalului de stat nr. 1, dirijate de Nicolae Voinescu, soliştii şi orchestra populară „Doina Olteniei" dirijată de Constantin Busuioc precum şi formaţiile de dansuri ale uzinelor Electroputere şi Fabrica de confecţii.

Spectacolul festiv s-a încheiat cu un program al Ansamblului de cîntece şi dansuri „N. Bălcescu", la care şi-a dat concursul orchestra dirijată de N. Teodorescu şi soliştii Ioana Crăciun, Maria Cornescu, Teodor Costin şi Gigi Bouleanu.

O impresie deosebită a produs echipa de dansuri a Ansamblului în coregrafia lui S. Zeifert, care a prezentat o suită de dansuri din Oaş şi tabloul coregrafic „Pe întinsul patriei".

La concertul orchestrei de mandoline a Casei pionierilor (dirijor Boris Chelaru), a fost prezentat un program de 30 de melodii cuprinzînd cîntece închinate patriei, partidului, cîntece pioniereşti şi melodii populare. Elevii şcolii medii de muzică au prezentat în sala Filarmonicii Balada de C. Porumbescu, Toccata de P. Constantinescu, Dans ţărănesc de C. Dimitrescu, Romanţa de Ceaikovski ş.a.

★

Alături de un concert de muzică de cameră înmănunchind lucrări reprezentative ale compozitorilor noştri scrise pentru variate formaţii, la care şi-au dat concursul în cea mai mare parte instrumentişti din orchestra simfonică, şi un concert a cappella susţinut de Ansamblul „Nicolae Bălcescu" dirijat de Alexandru Racu, Filarmonica de stat craioveană a dat şi un concert simfonic.

Sub conducerea dirijorului Teodor Costin a prezentat piesa simfonică „In memoriam" de Alexandru Paşcanu, închinată eroilor clasei noastre muncitoare. Am reţinut redarea expresivă a conţinutului dramatic al lucrării, evidenţierea momentelor lirice şi meditative ca şi contrastele sugestive judicios încadrate în economia generală a acestui poem simfonic. Com-

partimentul coardelor a sunat amplu și omogen constituind o bază importantă de susținere a discursului muzical la celelalte instrumente.

Concertul pentru vioară și orchestră de Dumitru Capoianu în admirabila tălmăcire a violonistului Gheorghe Hamza a cerut orchestrei eforturi apreciabile în reliefarea imaginilor muzicale, țesăturii dificile melodice, în genere facturii moderne a lucrării. Cele cîteva decalaje în special întîlnite în prima parte, nu au reușit să rupă echilibrul dintre cei doi parteneri : solistul și orchestra au contribuit deopotrivă la reliefarea imaginilor lirice tensiunii încordate din prima parte expresivitatea passacagliei din partea secundă *(tempo de vals boston)* nervul antrenant al finalului, creînd momente de trăire artistică.

Ultima piesă din program, „Simfonia a XVI-a Triumful păcii" de Dimitrie Cuclin a constituit lucrarea de rezistență a orchestrei. Cu tot numărul redus de repetiții orchestra a scos în evidență mesajul ce stă la baza dramaturgiei tuturor părților lucrării. Reliefarea cantabilității melodice a amplelor lor dezvoltări ca și a variatelor planuri sonore au contribuit la reușita execuției. Din păcate unele lungimi ale simfoniei au scăzut interesul formației, de aici o mai slabă finisare a detaliilor. Apreciem strădaniile dirijorului Teodor Costin care a reușit să prezinte un program variat și dificil transformînd concertul simfonic într-un adevărat eveniment însemnat al vieții muzicale craiovene.

Galați

După concertul festiv dat în cinstea Congresului Partidului, în care au fost prezentate, sub conducerea dirijorului Alecu Sfetcu lucrări de compozitori locali cu concursul unor soliști și formații din oraș, Orchestra simfonică din Galați s-a înscris în Săptămîna muzicii românești cu un nou concert.

În *Uvertura de concert* de George Enescu, orchestra a pătruns în genere gîndirea polifonică enesciană deși unele compartimente nu s-au integrat pe deplin în ansamblu.

În *Suita dobrogeană* de Paul Jelescu, pregnanța melodiilor populare și colorata lor înveșmîntare orchestrală au avut darul să evidențieze caracteristicile acestei muzici, să stîrnească interesul ascultătorilor. Orchestra a reliefat imaginile mobilizatoare din *„Cîntul mării și al păcii"*, a realizat o expresivă îmbinare a liniilor melodice din „Polifonie lipoveană", a dat un contur sugestiv imaginilor muzicale din *„Istria"*, imprimînd vervă antrenantă *„Jocului"* din încheierea suitei.

Simfonia I-a de Adrian Rațiu, lucrare amplă în trei părți cu o evidentă tentă post romantică, apropiată de stilul Enescu, Reger, Sostakovici, a cerut orchestrei eforturile cele mai susținute.

Din interpretarea piesei am reținut scoaterea în evidență de către dirijorul Ury Schmidt a bogăției și expresivității temelor, a contrastelor sonore, în genere a construcției clare a formei fiecăreia dintre mișcări. Manifestările artistice din cadrul Săptămînii muzicii românești încheiate cu un reușit concert de muzică populară dirijat de Cornel Cercel, cu piese din folclorul local, a înscris încă o nouă filă în activitatea fructuoasă a orchestrei simfonice de stat din Galați,

Materiale realizate în ordinea respectivă de către :

J.-V. PANDELESCU
LILIANA FIRCA
N. RADULESCU
L. FÜREDI
L. TECLU
V. POPESCU-DEVESELU
A. ZOLTAN
B. CHELARU
S. GEORGESCU

Succese ale muzicii româneşti în lume

După succesul de la Metropolitan, privitor la Turneul baritonului Nicolae Herlea în Berlinul Occidental şi Hamburg, cînd a susţinut rolul contelui de Luna în opera Trubadurul, alături de un colectiv de la Scala sub bagheta lui Herbert von Karajan, *Berliner Morgenpost* a scris : „Teatrul din Bismarckstrasse oferă imaginea, devenită familiară, a serilor Karajan. Aşteptarea lui Karajan, urcarea lui Karajan la pupitru, pulbicul obişnuit al spectacolelor Karajan, atmosfera specifică reprezentaţiilor marcate de prezenţa noului dirijor. Tăcerea cuprinde brusc sala. Karajan contopeşte, cu infinită delicateţe, grupele de instrumente, modelează liniile melodice, pune accentele. Marele miracol a început. Pe scenă evoluează protagoniştii, pe cît de dragi lui Karajan, pe atît de valoroşi. În rolul contelui de Luna, Nicolae Herlea, bariton cu timbru profund, voce excelent cultivată, de o extraordinară muzicalitate. Un spectacol desăvîrşit, o apoteoză a operei italiene. Cuvîntul „aplauze" e mult prea palid pentru ovaţiile entuziaste ale sălii".

Nicolae Herlea şi Roberta Peters în actul III din Rigoletto pe scena operei Metropolitan.

În legătură cu succesul artistului nostru *Westberliner Zeitung* scrie, de asemenea : „Entuziasmul a culminat în ovaţiile adresate artiştilor milanezi, ovaţii care au durat 20 minute, după sfîrşitul spectacolului, rechemînd iarăşi şi iarăşi pe dirijor şi pe interpreţi. Baritonul Nicolae Herlea a cîntat rolul contelui de Luna cu o admirabilă artă a belcanto-ului, cu o căldură plină de lirism şi cu o virilă strălucire. Timbrul său e catifelat şi în acelaşi timp, puternic. Melomanii au asistat la un spectacol de elită care i-a fermecat şi pe care nu-l vor uita..." Iar *Hamburger Abendblatt* scrie : „Aseară la Operă, seară de mari vedete, fără vedetisme. Un adevărat miracol artistic : voci de cea mai bună calitate, contopite într-un ansamblu echilibrat de o desăvîrşită armonie. Trebuie citaţi, în primul rînd, protagoniştii celor două roluri masculine : vocea caldă, plină de caracter a baritonului Nicolae Herlea, care a cîntat întregu-i rol cu un bun gust desăvîrşit şi vocea tenorului Bergonzi (Manrico). Cei doi cîntăreţi au avut o contribuţie hotărîtoare la succesul acestei seri". Tot astfel *Hamburger-Kritik* scrie între altele : ...„Prin timbrul nobil al vocii sale de bariton, admirabil folosită şi care cucereşte de la primele note, ca şi prin jocul elegant, Nicolae Herlea a creat un conte de Luna convigător..."

★

Turneul *Teatrului de Operă şi Balet* la *Sofia*, cu spectacolele *Oedip*, *Pelléas şi Melisande* şi *Giselle* s-au bucurat de un mare succes, aşa cum rezultă din declaraţiile muzicienilor bulgari apărute şi în presa noastră.

Schimburile artistice cu R. P. Bulgaria au fost de altfel foarte active în vara aceasta.

În afara unui coleciv de Estradă al Teatrului „C. Tănase", care sub conducerea lui N. Stroe, a dat circa 30 spectacole în principalele oraşe din Bulgaria, mezzosoprana Iulia Buciuceanu a cîntat în *Carmen* pe scenele din Sofia, Varna şi Plovdiv iar tenorul Ion Piso a cîntat la Sofia în *Don Carlos* şi *Rigoletto* iar la Stara Zagora în *Rigoletto* pretutindeni cu mult succes.

★

De un succes deosebit s-a bucurat mezzosoprana Zenaida Palli care a cîntat în spaţioasa incintă a teatrului grec din Siracusa (Sicilia) în *Samson* şi *Dalila*.

În legătură cu această manifestare, Luciano Morandi a transmis prin telefon, următoarele (apărute în Scînteia din 17.VII.1965): „Publicul italian, atît de exigent în ce privește arta cîntului, a aplaudat cu entuziasm un alt sol de frunte al scenei lirice românești. Este vorba de cîntăreața Zenaida Palli, care, la deschiderea stagiunii de vară a teatrului grec din Siracuza, a interpretat rolului Dalilei" din opera „Samson și Dalila" de Saint-Saëns.

Ziarele italiene au relevat în numeroase cronici marele succes al artistei din România. Sub titlul „Magnifici protagoniști — Mario del Monaco și Zenaida Palli" „La Sicilia" scria că artista a dat personajului un relief cu totul particular, atît prin calitățile sale vocale cît și prin inteligența scenică cu care a definit dificilul și contradictoriul său profil". La rîndul său „Corriere di Sicilia" menționa : „Zenaida Palli a fost o Dalila foarte sensibilă, remarcabilă din punct de vedere al jocului de scenă, iar în ce privește vocea, mai presus de orice elogiu. Pentru publicul din Siracuza a constituit o adevărată revelație ...Putem afirma cu tărie că Zenaida Palli este o personalitate artistică de mare clasă, demnă de a juca alături de Mario del Monaco, Gianni Raimondi, Virginia Zeani și Feruccio Tagliavini".

În altă cronică, publicată de același ziar, se arată că : „este lesne de prevăzut că Zenaida Palli va face o carieră europeană de mare strălucire, dat fiind că nu sînt multe mezzosoprane care au o voce de o atît de mare întindere, atît de bogată și colorată".

Zenaida Palli a fost invitată să cînte la sfîrșitul lunii august cu Mario del Monaco, în opera „Norma" de Bellini la Taranto, iar în luna februarie, într-un concert simfonic, la Palermo.

★

Orchestra de estradă sub conducerea pianistului Horia Moculescu a întreprins un turneu de concerte în Uniunea Sovietică. Ea s-a manifestat și pe scena Teatrului de estradă din Moscova, unde împreună cu soliștii Ilinka Cerbacev, Constantin Drăghici, Ovidiu Teodorescu și Luminița Dobrescu a repurtat un frumos succes.

★

În sala teatrului municipal din Rio de Janeiro au avut loc probele finale ale celui de-al doilea concurs internațional de canto din Brazilia la care au participat 41 de concurenți din 18 țări. Reprezentantul țării noastre, Lodovic Spiess, acompaniat de pianistul Alexandru Șumski, a obținut primul loc, cîștigînd premiul „Cel de-al patrulea centenar al orașului Rio de Janeiro", precum și alte două premii — pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări de compozitorul sud-american Vila Lobos, și pentru cea mai bună prezentare la concurs. Pe locul al doilea s-a clasat soprana spaniolă Teresa Tourne, iar pe al treilea, basul brazilian Amin Feres. Cînd președintele juriului a anunțat rezultatul, ovațiile publicului nu au contenit minute în șir, tenorul nostru fiind chemat în cîteva rînduri în lumina reflectoarelor. Spiess a recoltat puternice aplauze și pentru interpretarea celor trei piese pe care le-a cîntat pentru public (Puccini — arie din Manon Lescaut", Haydn — recitativ și arie din oratoriul „Creațiunea" și un lied de Richard Strauss). Această călduroasă manifestare de apreciere, care completa pe cea a unui juriu de înaltă competență, reedita explozia de aplauze din semifinalele concursului, cînd interpretarea piesei lui Puccini a făcut publicul să scandeze îndelung „Bravo România".

Pianistul Alexandru Șumski și tenorul Ludovic Spiess în timpul desfășurării celui de al doilea concurs internațional de canto din Brazilia

Ziarul „Jornal do Comercio" consemna cu acel prilej : „Tenorul român Ludovic Spiess a fost răsplătit cu cele mai puternice ovații pentru interpretarea pieselor lui Schubert, Puccini și Hugo Wolf, demonstrînd însușiri de maestru și o dicțiune perfectă ajutate de o voce foarte bine modelată, cea mai bogată din cele auzite în acest concurs".

Colegii de breaslă brazilieni l-au asaltat pe cîștigătorul concursului cu o avalanșă de întrebări : cînd, unde și cu ce prilej și-a început cariera muzicală, care i-au fost profesorii, în cîte capitale a mai cîntat etc. Toate principalele ziare au publicat în edițiile lor (din 19/6) rezultatele deosebite ale cîntărețului nostru împreună cu fotografia. În urma succesului dobîndit, Ludovic Spiess și Alexandru Șumski au dat o serie de concerte în cîteva orașe principale ale Braziliei.

★

La 22 iunie, a avut loc la Berlin, al doilea seminar internațional de muzicologie marxistă. La seminar au participat muzicologi și compozitori din Bulgaria, Cehoslovacia, R. D. Germană, Iugoslavia, Polonia, Ungaria și U.R.S.S.

Din România au participat Vasile Tomescu secretar al Uniunii Compozitorilor, Laurențiu Profeta, compozitor, muzicologii Adrian Rațiu și Octavian Cosma. Seminarul a avut ca temă principală „probleme ale realismului socialist în muzică". Adrian Rațiu a prezentat comunicarea „Aspecte ale mijloacelor de expresie în lumina dezvoltării muzicii contemporane" iar Vasile Tomescu comunicarea „Con-

tribuții la tratarea dialectică a problemelor esteticii muzicale".

În iunie a avut loc în sala „Ceaikovski" din Moscova, un concert de muzică românească, organizat de Uniunea compozitorilor sovietici, interpretat de Orchestra simfonică de stat a U.R.S.S. sub bagheta dirijorului român Iosif Conta. Programul concertului a cuprins lucrări ale compozitorilor George Enescu, Mihail Jora, Pascal Bentoiu și Dumitru Capoianu.

La concert au asistat compozitorii sovietici A. Haciaturian, V. Vlasov, S. Balasanian, V. Belîi, oameni de artă și cultură.

Concertul s-a bucurat de succes. Dirijorul Iosif Conta, compozitorii D. Capoianu și P. Bentoiu au fost îndelung aplaudați de spectatori.

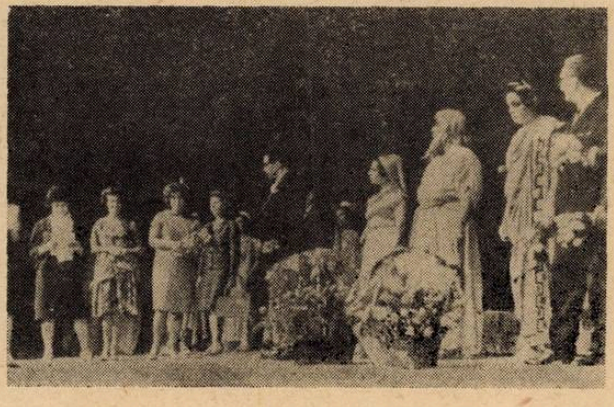
★

Televiziunea franceză a transmis o emisiune muzicală, în cadrul căreia Yehudi Menuhin, acompaniat de sora sa Hepzibah Menuhin a interpretat piese de Bach și Debussy, precum și Sonata în la minor opus 25 de George Enescu. Înainte de începerea recitalului, Yehudi Menuhin a evocat în fața telespectatorilor francezi primele sale întîlniri cu George Enescu și puternica impresie pe care i-a lăsat-o încă din copilărie marele muzician român, cu care a studiat. El a subliniat totodată, deosebitele calități personale ale lui George Enescu, pe care l-a vizitat în România. Menuhin a interpretat sonata de Enescu în semn de omagiu adus memoriei marelui compozitor, de la moartea căruia s-au împlinit, zece ani.

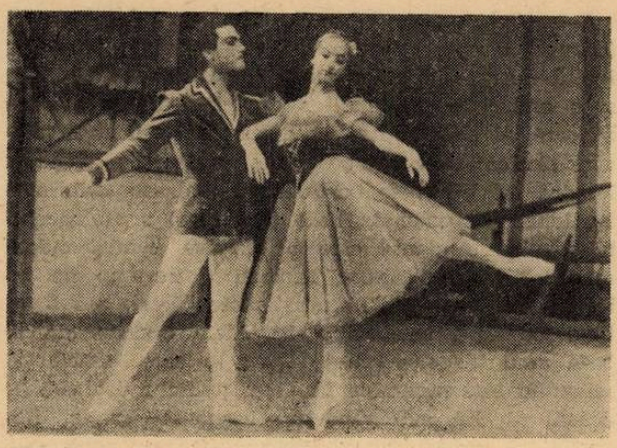
★

Colectivul Teatrului de Operă și Balet din București a prezentat pe scena Operei Populare din Sofia, opera „Oedip" de George Enescu. La spectacol au participat tovarășii Todor Jivkov, prim-secretar al C. C. al P. C. Bulgar, președintele Consiliului de Miniștri al R. P. Bulgaria, Mitko Grigorov, membru al Biroului Politic al C. C. al P. C. B., precum și alte persoane oficiale. Într-una din pauze, tovarășii Todor Jivkov și Mitko Grigorov s-au întreținut cordial cu conducătorii și primii soliști ai operei bucureștene. Spectacolul s-a bucurat de mult succes.

★



Interpreții operei „Oedip" la Sofia



Alexa Dumitrache și Gheorghe Cotovelea în „Giselle" (Sofia)

În revista americană *The musical Quarterly* (aprilie 1965, vol. I. nr. 2) criticul Irving Lowens, care a participat la cel de al treilea Festival „George Enescu", face aprecieri elogioase despre unele lucrări românești. Referindu-se la *Divertismentul pentru doi clarineți și orchestră de coarde* de Dumitru Capoianu scrie, între altele: „Instrumentația este realizată foarte îndemânatec, de-a dreptul fascinantă — perechea de clarineți cîntînd invariabil în limbajul popular caracteristic în timp ce masa coardelor se afirmă, cu multă forță și noblețe, în moduri specifice, servind ca un fel de fond sonor. Oricum, *Divertismentul* poate fi socotit ca o dibace realizare a unui compozitor de 27 ani... nn. (la vremea accea).

Despre Concertul pentru violoncel și orchestră de Anatol Vieru, Irving Lowens scrie: Această extraordinară piesă este una dintre puținele lucrări ale tinerilor compozitori români care s-au făcut audiate, recent, în Occident. În noiembrie 1962 a dobîndit premiul I la Concursul internațional de compoziție de la Geneva. Este adevărat că azi asemenea cîștigători de premii sînt numeroși dar, după părerea mea, Vieru se situează cu mult deasupra efemerelor succese de acest fel. Trebuie să mai adaug că înalta mea opinie despre acest Concert se bazează pe ceva mai mult decît o singură execuție urmărită la București; din fericire am putut obține discul pe care l-am ascultat cu o crescîndă admirație în timpul lunilor din urmă și afirm că este o mică capodoperă. Dacă și unele din celelalte lucrări ale lui Vieru se apropie, ca elocință, de aceasta, îndrăznesc să spun că acest tînăr nu va rămîne multă vreme necîntat în lumea muzicală a Occidentului.

Vieru a studiat la Conservatorul din Moscova cu Aram Haciaturian. Cu toate acestea este aproape imposibil să găsești vre-un punct de contact între muzica elevului și a profesorului, în Concertul de violoncel. Limbajul lui Haciaturian este facil, luminos, popular și, nu rareori, vulgar; al lui Vieru, sobru, intens, dificil și subtil. Pot fi descoperite în muzica lui Vieru unele elemente explozive, violente, intens lirice, tipice veacului XX și cumva lui Bartok și Webern (pentru a numi cele două figuri ale muzicii pe care stilul lui Vieru ni le aduce mai ușor în minte) dar maniera în care le combină este foarte originală.

Concertul pentru violoncel, o lucrare relativ scurtă (durează aproximativ cincisprezece minute) reclamă o înaltă virtuozitate nu numai din partea solistului dar şi a orchestrei. Este strîns organizat într-o singură mişcare cu trei secţiuni corespunzînd celor trei mişcări clasice de concert, repede — lentă — repede. Muzica lui Vieru se bazează pe contraste puternice iar lunga şi pasionata linie (melodică) a violoncelului-solo în Andante este o efectivă contrapondere scurtelor şi nervoaselor explozii (întrerupte de izbucniri ale percuţiei şi neaşteptate tăceri) ale fagotului cu care începe bucata. Ideia aceasta stă la baza unui ingenios pasaj fugato în care contribuţia solistului este proeminentă. Cum ţesătura devine mai densă, nivelul sub raportul disonanţei creşte. Deodată eşti prins într-un strălucitor tutti orchestral, ce culminează cu un înfricoşetor sforzando. Acesta este urmat de un diminuendo, orchestrat luminos şi cu gingăşie, în care tensiunea este dizolvată cu îndemînare.

Începutul secţiunii a doua este marcat de către instrumentul solist care cîntă în chip pătrunzător (poignantly) pe acompaniamentul înalt, virtualmente imobil al coardelor şi a vibrato-ului (flutter-tongued flatter — zunge) flautului.

Acest frumos interludiu în care violoncelul se ridică gradat, din ce în ce mai sus, este brusc întrerupt de o serie de frămîntate mişcări la coarde, ce anunţă o temă de prospeţime lirică.

Odată mai mult îşi face apariţia *flatter-zunge* la flaut, iar celesta şi coardele în sunete armonice — în vreme ce violoncelul solist pluteşte în registrul grav — comunică o curioasă impresie de spaţiu vid şi rece.

O altă explozie a frămîntatelor coarde ne duce către secţiunea a treia, în care sîntem introduşi de către un sever motiv ritmic, întrucîtva amintitor al celui cu care începe Concertul. Foarte curînd îşi face apariţia acum o melodie populară cu caracter dansant.

Multitudine de tonuri irup la pian, asemenea unor rachete. În cele din urmă, încep să fie introduse reminiscenţele din Andante. Plecînd de la cea de a doua temă lirică, uşor transformată i se încredinţează solistului o cadenţă efectiv briantă, înainte de concluzia Concertului.

Este de apreciat că partitura a fost, de curînd, publicată în întregime de către Uniunea compozitorilor români. Sînt convins că valabilitatea lucrării se va dovedi şi în America unde va fi executată într-un viitor nu prea îndepărtat".

Autorul articolului comentează apoi, succint, unele momente ale festivalului şi muzica lui George Enescu. Referindu-se la Simfonia a III-a subliniază: „Ni se pare a fi încă cu totul valabilă. Scrisă pentru orchestra mare, pian orgă şi, în ultima mişcare, cor mut, ea ar putea fi foarte bine executată, în anumite ocazii, în locul Simfoniei a IX-a de Beethoven..."

★

Pianistul Valentin Gheorghiu, a făcut parte din juriul Festivalului internaţional de pian ţinut în cursul lunii iunie a.c. la Montréal (Canada). Artistul nostru a cîntat la Gala de deschidere a Festivalului, interpretînd, împreună cu orchestra Simfonică a Oraşului, sub bagheta dirijorului Charles Houdret, Concertul pentru pian şi orchestră de Schumann.

Aprecierile criticii au fost deosebit de elogioase. The Gazette din 27.V:

„Judecînd după interpretarea Concertului de Schumann, dl. Gheorghiu este un pianist impresionant, care te face să reflectezi asupra muzicii. Stilul său pianistic relevă o desăvîrşită măiestrie. Este cu evidenţă un romantic din zilele noastre şi problemele de tehnică dispar sub mîinile sale. Sunetul său e puternic şi clar — o adevărată armă orchestrală şi corală.

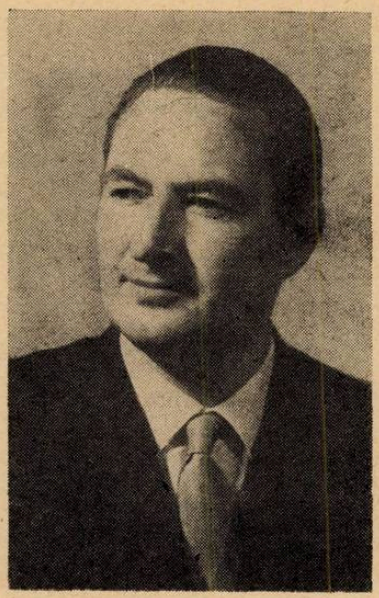
Este un artist care are la bază un fin meşteşug pianistic şi o serioasă formă a gîndirii, lipsită de convenţionalism..."

„Cu mult finisaj în execuţie — scrie Jean Vallerand, directorul muzical al Radiotelevizionii din Montréal — a redat Valentin Gheorghiu Concertul în la minor de Schumann. O natură de pianist lansat, fără idei preconcepute la cucerirea lucrării, sigur de tehnica sa şi angajat, din plin, într-o activitate la care pare să ţină ca la viaţa însăşi ...Un pianist despre care America, unde s-a afirmat ieri pentru prima oară, va mai auzi vorbindu-se..."

Tot astfel, Gilles Potvin arată în Le devoir din 28 mai:

„Solistul a dat o interpretare strălucită Concertului de Schumann, tehnica sa magistrală fiind pusă în serviciul unei constante muzicalităţi..."

În sfîrşit, Eric Mc Lean consemnează în The Montréal Star din 27 mai: „Valentin Gheorghiu a vădit că dispune nu numai de o completă stăpînire a instrumentului dar este, de asemenea, unul din acei artişti valoroşi a cărui capacitate de a sesiza muzica merge adînc în forma ei structurală armonică..."



Simfonia a III-a de Wilhelm Berger

de **DUMITRU BUGHICI**

Alături de importante lucrări muzicale ce constituie repertoriul curent al soliștilor și orchestrelor noastre, „Săptămîna muzicii românești" ne-a prilejuit și unele prime audiții.

Printre acestea, Simfonia a III-a de W. Berger, interpretată cu atenție și dăruire de către Filarmonica de stat „George Enescu" dirijată de Mircea Cristescu — un subtil și profund muzician — se remarcă în mod special prin monumentalitatea ei, prin conținutul profund uman, de un deosebit și puternic dramatism, prin măiestria cu care este realizată.

De altfel cei ce urmăresc evoluția componistică a acestui talentat muzician, constată că pe zi ce trece personalitatea sa artistică capătă contururi impresionante.

Tendința din ce în ce mai vădită de abordare a unei tematice profunde, complexe, rezultat al receptivității sale față de fenomenele vieții, ale umanității, îl determină pe W. Berger să caute tot timpul elemente noi care să-l ajute la realizarea intențiilor sale cît mai autentic, cît mai convingător.

De aceea, în lucrările sale găsim imagini muzicale pregnante, sugestive, dublate de un deosebit echilibru al formei.

Compusă în anul 1964, Simfonia a III-a e formată din patru mișcări care, privite în ansamblu, constituie două mari blocuri, în felul următor:

a) Prima parte — Preludio — **Allegro molto, dramatico e serioso — este urmată prin attacca de** Partea a doua — **Allegro;**

b) Partea a treia — Interludio — Allegro assai, agitato este urmată de Partea a patra — **Grave. (Aici nu mai există indicația: attacca).**

În acest mod, divizarea în două mari secțiuni apare evidentă și prin faptul că mișcările I și III pregătesc părțile II și IV.

În afara acestor elemente de structură, trebuie spus că din punct de vedere muzical, prima parte — Preludio — constituie prin temele sale baza intonațională a tuturor mișcărilor. Prin acest procedeu, Berger asigură unitatea stilistică a Simfoniei, iar în plus prin schimbările de profil ale temelor muzicale, conținutul de idei al lucrării se materializează, devine evident.

Programatismul Simfoniei a III-a (în spiritul său cel mai larg) poate fi rezumat la vechiul principiu filozofic al tezei, antitezei și sintezei.

În viață, și respectiv în artă (arta concepută ca formă a conștiinței sociale) există legi obiective în care situațiile dramatice, sau cele de liniște com-

pletă, nu se pot menține pe desfășurări ample, fără contrariul lor.

În Simfonie, teza reprezintă prima idee muzicală din Preludio iar antiteza ei, a doua temă din această mișcare.

Ambele, prin dezvoltările și transfigurările la care sînt supuse — pe întreaga Simfonie — se influențează reciproc ducînd spre sinteză, ce simbolizează încrederea în viață, în perspectivele ei.

Muzical, se poate observa și deduce această sinteză — *între altele* — *și prin faptul că temele din ultima mișcare* bazate pe elementele din Preludio, capătă aici inversul profilului lor inițial.

De exemplu, prima temă din partea a patra preia caracteristicile ideii secundare — a antitezei — din Preludio, iar tema secundară a acestei mișcări — Passacaglia — pe acele ale ideii principale, ale tezei *din prima parte.*

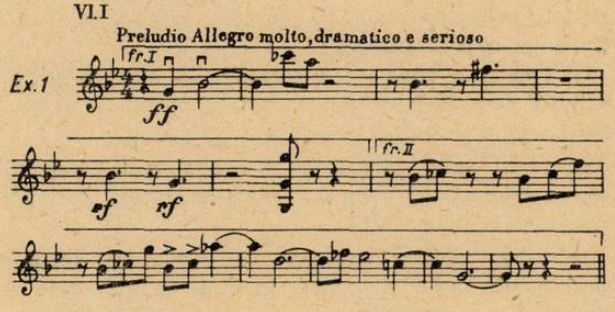
Analiza fiecărei mișcări — pe care o prezentăm în continuare — va demonstra bogăția mijloacelor de expresie, măiestria artistică pusă în slujba redării conținutului muzical al acestei simfonii.

★

Prima parte — Preludio, reprezintă, așa cum s-a mai spus, afirmarea principalelor idei muzicale, a sentimentelor dominante din Simfonie, iar pe de altă parte, pregătește psihologic, atmosfera pentru dramatica parte a doua.

Prima temă — A — teza, are un caracter energic, avîntat și ne apare ca o chemare. Dramatismul interior se realizează puternic și datorită prezentării ei monodice de către corzi.

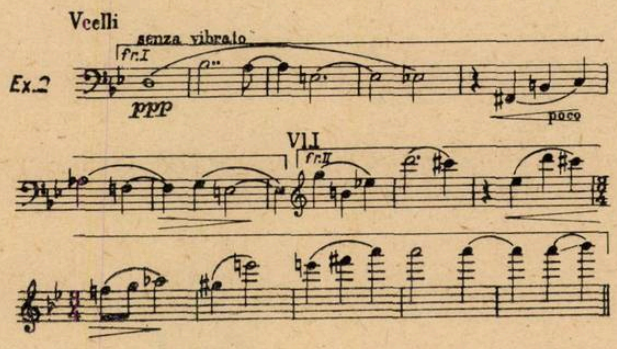
Avem aici o perioadă simetrică formată din două fraze (șase plus șase măsuri) cu centrul tonal pe sol. De altfel, această idee muzicală atît în forma actuală, cît mai ales în transformările ei ulterioare, a determinat pe autor să numească Simfonia a III-a dramatica, în sol minor.



Două fragmente ritmico-melodice derivate din exemplul de mai sus (prezentate întîi de violonceli și contrabași și apoi de Vl. I și II) constituie puntea spre tema secundară.

În contrast cu prima idee muzicală, a doua este foarte liniștită, calmă, de un profund lirism. Cu toate acestea, ea nu e complet străină de unele elemente intonaționale, ale celei dintîi (a se vedea în mod special apropierea între fr. II-a); această impresie se accentuează și datorită prezentării monodice.

Expusă întîi de către viole și Vcelli în ppp — senza vibrato — în prima fază, va apare în fraza următoare la Vl. I-II în registre acute.



Punctul terminus al acestei teme ne aduce concluzia expoziției, o variantă a ideii principale. Aceasta subliniază dominarea, întoarcerea la starea inițială, pentru a pregăti trecerea către prelucrarea ei.

Destul de concentrată, această desfășurare bazată pe temele A și cu elemente figurative din B ne duce spre revenirea ideii, însă concentrată, adică pornind de la fraza a doua (acolo unde există o apropiere între cele două teme) și cu o clară tendință de pregătire a părții a doua.

În acest Preludio găsim o îmbinare între principiile formei tripartite cu unele tendințe ale formei de sonată (expoziția, dezvoltarea etc.).

Partea a doua poate fi caracterizată ca cea mai activă. Chemarea din Preludio își găsește aici o desfășurare plină de forță și tensiune. Nimic nu poate opri dinamismul acestei părți care ne poartă mereu înainte. Nici apariția grupului secundar, cu temele sale lirice calde, nu schimbă prea mult atmosfera inițială din contra o completează și îi dă noi potențe.

Culminația dramatică a amplelor desfășurări muzicale o vom avea la sfîrșitul dezvoltării, unde schimbările și transformările tematice, suprapunerile diferitelor elemente muzicale, crează o puternică încordare.

Dar această stare nu poate dura prea mult; de aceea, ca o necesitate psihologică, a stabilității și încrederii în viitor, apare repriza. Ea nu este o reluare exactă a expoziției, ci aduce elemente noi, calitative.

Dacă expoziția acestei forme de sonată a fost concepută pentru a crea premizele deslănțuirilor din dezvoltare, repriza din contra caută să scadă treptat tensiunea pentru a pregăti Coda.

Se întîmplă aici o cotitură în dramaturgia întregii lucrări. În nenumăratele Simfonii, Coda are de obicei funcția de a sublinia și întări caracterul muzical dominant al mișcării respective.

Aici însă, fără a se elimina o anumită pulsație interioară, se trece de la desfășurarea deschisă, combativă, a sentimentelor umane, spre una mai interiorizată. Explicația acestui fenomen o găsim în necesitatea de a se pregăti în mod treptat trecerea spre a doua mare diviziune a Simfoniei (al doilea bloc),

unde profunzimea ideilor muzicale este oarecum diferită față de cele expuse pînă aici.

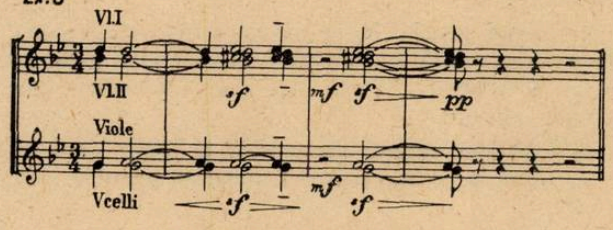
La fel ca și Preludio, partea a doua începe direct fără introducere

Elementul tematic primordial, de sine stătător, îl constituie un semnal bazat pe trisonul sol minor, peste care apare un trison major de la cu cvinta micșorată.

Se poate spune că acest fragment muzical, pe care îl însemnăm cu litera a, capătă funcția de leit-motiv, el apărînd transfigurat atît în această parte, cît și în celelalte mișcări.

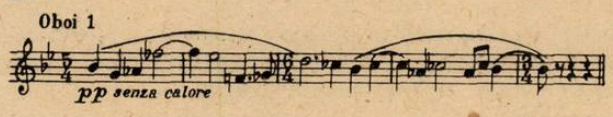
Expusă de corzi

Ex.3



este urmată de o a doua idee muzicală cu centrul pe si bemol, prezentată de oboi și fagot, pe care îl consemnăm cu b.

Ex.4



Această temă este mai lirică și reprezintă o variantă a celei de a doua fraze din tema principală și secundară a Preludiului.

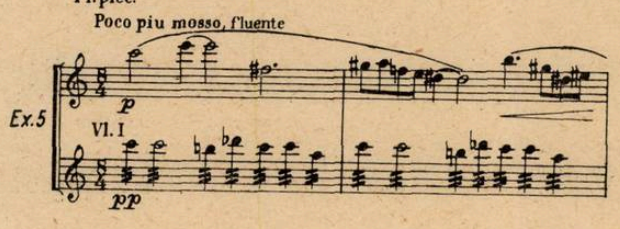
Se revine la ideea a puțin concentrată, cu o figurație a Vl. I ce amintește de tema secundară a Preludiului și urmează din nou tema l, mai bogat expusă ca valori și cu centrul tonal pe sol. După o pauză generală, reapare leit-motivul semnal, atît la corzi cît și la suflători, atrăgînd după el o bogată amplificare dramatică.

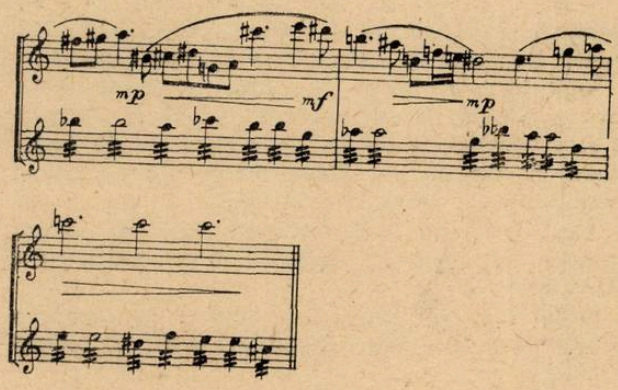
Dar această desfășurare nu poate lua deocamdată proporții, pentru că totul descrește și, în fond, puntea pregătește grupul secundar.

Grupul secundar, are o formă tripartită și spre deosebire de alte lucrări în care tematica acestui grup apare ca o opoziție față de grupul principal, aici temele secundare completează imaginea primelor idei muzicale.

Acest lucru apare logic, întrucît toată partea a doua este activă, dinamică și nu-și va opri pulsația interioară decît la sfîrșit.

Prima temă secundară este la fel o variantă a elementelor din Preludio, expusă de fl. piccolo.

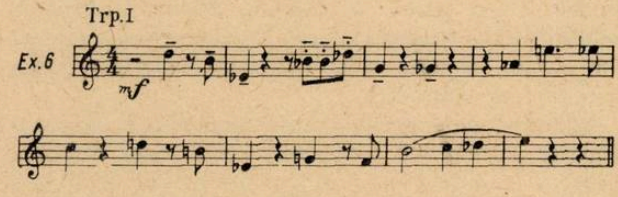




dar mai cantabilă, mai transparentă. Pentru a nu se pierde impulsul ritmic al grupului principal, observăm la Vl. I și a II-a un tremolo pe o figură melodică-ritmică ce provine din aceeași sursă ca și tema.

Dacă centrul tonal al grupului principal era pe sol, aici centrul tonal e pe do.

A doua idee muzicală a grupului secundar



este expusă de trompetă, cu un profil mai ritmic. Ea va căpăta un rol important în dezvoltare.

Revenirea primei teme secundare, îmbogățită cu unele elemente polifonice și o registrație mai suculentă, ne duce spre concluzia expoziției. Aici auzim trisonul secund și unele figurații tematice ce încheie expoziția și pregătesc pe un centru de si apariția dezvoltării.

Bazată pe principiul clasic al celor trei faze, dezvoltarea e foarte echilibrată și rezumată la cele mai importante idei muzicale din expoziție. Ea urmărește un singur scop și anume de a duce tensiunea dramatică la cea mai înaltă expresie ca rezultat al unor profunde și bogate stări sufletești — pregătind organic apariția reprizei. Nimic nu este aici în plus. Deși există o exprimare deschisă a gîndurilor și sentimentelor autorului, nu întîlnim nimic care să pară grandilocvent sau gratuit.

Fazele se împart astfel :

— prima fază, bazată pe tema a doua a grupului secundar expusă de trompetă, are rolul de acumulare de intensități necesare fazelor următoare.

Aici apar din punct de vedere tematic : un ostinato ritmic la viori, trisonul — semnal, frînturi figurative din tema secundară, ce se suprapun, se înlănțuie într-o singură linie ascendentă.

— a doua fază include și elementul prim al grupului secundar, care aparent liniștește atmosfera pentru a izbucni cu cea mai mare forță în cele care urmează.

— a treia fază, așa cum s-a mai spus, duce dinamica dezvoltării pe o culme a zbuciumului interior pregătind în același timp apariția reprizei

— Repriza, ce începe cu grupul principal, e bazată mai mult pe amplificarea semnalului — trison a și a temei derivată din ideile muzicale ale Preludiului b. Ele nu pot liniști dintr-odată puternicul impuls melodic ritmic din dezvoltare.

Acest lucru se realizează mai ușor în cadrul grupului secundar, ce începe de data aceasta cu a doua temă.

Prima idee va apare însă după aceea avînd o expresivitate mai mare, expusă de corzi, pe centrul tonal sol.

În continuare ar trebui să mai semnalăm un mic coral expus de suflători; o ultimă zvîcnitură și totul, începînd de la Coda, se pierde încet, încet. Nici trisonul-semnal, nici alte elemente tematice, nu mai pot duce spre o nouă afirmare.

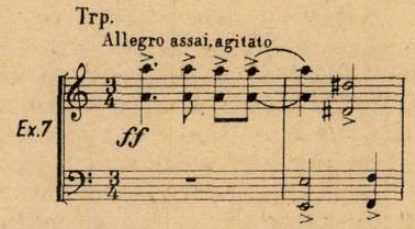
Un mic recitativ al flautului va fi urmat de cîteva acorduri conclusive în ppp stabilind fără nici un echivoc, sfîrșitul acestei mișcări pe nota sol.

Partea a treia — Interludio — ne dezvăluie o lume spirituală nouă, opusă celei anterioare. În această mișcare, muzica lui Berger nu ne mai duce spre culmi înaripate, de trăiri pline de patos, deși unele svîcnituri vor mai fi la început. Perioada afirmării sentimentelor deschise, active, a trecut; acum locul lor e luat de alte stări sufletești, interioare, mai subtile, mai complexe.

Ascultînd această parte avem impresia că ne aflăm departe într-un loc singuratic, unde locul impulsurilor, al frămîntărilor îl iau umbrele serii ce se lasă încet, învăluindu-ne ca o mantie. Suntem cuprinși de o emoție lăuntrică gîndind la ziua de mîine. Ce va fi? Cum va fi?

Universul sonor al Interludiului ne apare ca o meditație lirică, o relaxare voită, necesară, înaintea unei mari confruntări.

Mijloacele de expresie sînt aici simple, dar pregnante. Pornind de la un motiv-semnal al trompeților, A



întrerupt de mici intervenții ale pianului și ale corzilor, ajungem treptat la partea centrală B. Aici cvartetul solistic de corzi, sau de suflători (oboi, clarinet, corn englez, fagot) comentează într-un mod propriu aceleiași frînturi tematice ce se înlănțuie cînd mai liniștite, cînd mai ascuțite într-o singură linie muzicală.

Aceasta ne duce spre recitativul flautului A, o vibrantă melopee sprijinită fie de pedala re diez — de la viole și violonceli, fie pe intervenția în ppp a timpanului. Sonoritatea scade din ce în ce mai mult, pînă ce se pierde cu totul.

Ca formă, Interludiul are o structură tripartită, bazată însă pe un singur elemnet tematic de bază provenind din Preludiu cu centrul tonal pe la.

Partea a patra. Iată-ne ajunși la marea confruntare. Încep să se arate zorile, deznodămîntul dramei noastre muzicale se apropie de sfîrșit; de acest final, în mare măsură depinde ca programul Simfoniei a III-a să fie realizat.

Opoziția permanentă între teză și antiteză a ajuns într-un stadiu atît de încordat, încît sinteza devine o necesitate stringentă.

În viață, respectiv în artă, excesele, lipsa de echilibru, duc la criză.

Iată de ce din punct de vedere psihologic, din punctul de vedere al concepției și dramaturgiei muzicale, această parte este cea mai dificilă.

Să urmărim modul în care W. Berger realizează cele propuse.

1) Forma aleasă de autor aici este de Sonată. Această structură — concepută într-un mod personal — se dovedește a fi cea mai adecvată necesităților sale de expresie.

2) Expoziția enunță elementele de bază tematice ce cuprind deja transformări muzicale decisive, cum ar fi:

a) tema întîia, calmă, meditativă, cu o nuanță pastorală, derivă din prima idee muzicală, energică, a Preludiului.

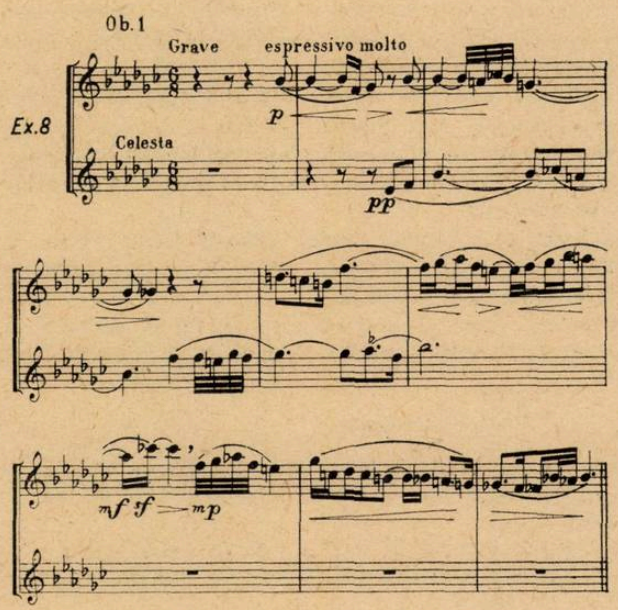
b) tema a doua, dramatică, derivă din ideea secundă lirică a Preludiului.

Pentru ca această metamorfoză să fie cît mai naturală, fără ostentație, ideea secundară din această parte e concepută ca o passacaglie, al cărei profil apare figurat încă în tema principală.

În plus, pe baza ei autorul realizează patru variații cu o puternică tendință dramatică, a cărei culminație va realiza un contrast sonor, subtil, cu dezvoltarea ce urmează.

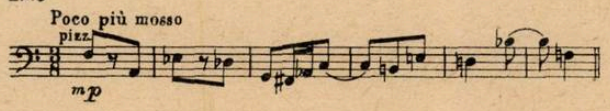
3) Remarcăm că centrul tonal cu care începe finalul este mi bemol minor, iar cele patru variații ale passacagliei au fiecare cîte un alt centru, ascendent (fa—la—do diez—mi diez).

Pentru exemplificare dăm tema principală interpretată de oboi și contrapunctul ei expus de celestă.



Și acum, tema passacagliei expusă de Vcelli și C. B.

Ex.9



Deoarece ne este necesară o privire de ansamblu în această parte, nu considerăm util a intra în detalii. Semnalăm doar reapariția trisonului din partea a doua, dar mult îmbogățit prin elementele contrapunctice ale passacagliei. Rolul trisonului apare aici diferit prin faptul că ajută la crearea unei atmosfere de mare amploare, de forță și prestanță.

Iată așa dar că expoziția dovedește în plus o orientare de conținut spre o afirmare a unor elanuri creatoare noi.

Fenomenul de acumulare a unor stări sufletești diferite ca nuanță față de cele anterioare, îl observăm și în dezvoltare.

4) Ea este structurată tot pe trei faze (ca în partea a doua) care au următoarele caracteristici:

faza întîia aduce o nuanță de contrast și este oarecum misterioasă după culminația de expoziție.

faza a doua, cu un aspect complet diferit de ceea ce a fost pînă acum în toată Simfonia!?

Un scherzando.

Dar profilarea temei nu este adusă complet, și este mai bine așa, întrucît e prea devreme pentru o astfel de stare sufletească.

De aceea, faza a treia pregătește repriza, care prin prezentarea mai bogată a temei principale, îi dă acesteia mai multă vigoare.

În schimb, tema secundară, respectiv passacaglia apare la început mult mai transparentă, chiar cristalină, expusă în inversare de flaut. Ea se amplifică, luînd proporții. Este aici un moment psihologic de cotitură, de revărsare de patos și voință. Păcat, încă odată păcat, că acest moment impresionant n-a fost amplificat de autor. El ar fi dat ascultătorilor o mare și puternică trăire sufletească, pentru că e ultima culminație din Simfonie și cea mai pozitivă. În fond, drama interioară se termină aici, tot ceea ce urmează aparține de epilog.

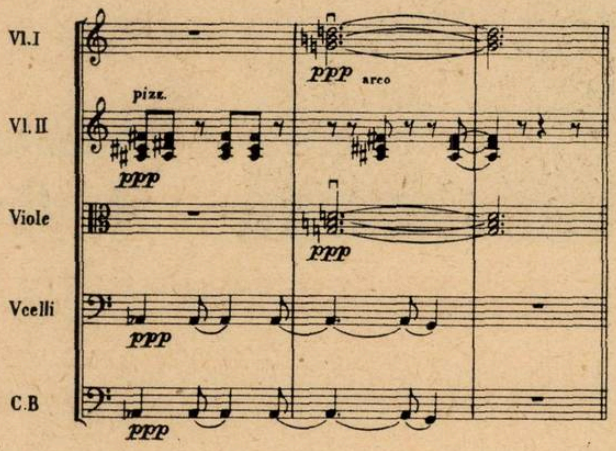
Remarcăm, de asemenea, că centrul tonal al Passacagliei ia un drum invers, descendent față de cel avut în expoziție, adică: fa — do diez — la — fa.

După această puternică creștere a dinamismului interior e necesară o mică relaxare, ceea ce autorul ne-o dă, readucînd tema anterioară.

Urmează Coda, în care nu mai sînt necesare contrastele, totul descrește treptat, sinteza fiind deja realizată. Ea va mai fi subliniată atît printr-o expresivitate accentuată în care trisonul — semnal (vexi (ex. 3) reapare pe centrul său de bază sol minor cît și printr-o lumină nouă, o culoare armonică ce n-a existat pînă acum, trisonul căpătînd o nuanță majoră. Insistența pe acest mod major, după atîtea frămîntări ample în care predominau modurile minore, ne apare ca o exprimare interiorizată a unui simbol al viitorului, al încrederii în perspectivele vieții, ale umanismului.

Interesant e că trisonul sol major rămîne să domine într-o sonoritate scăzută, dar foarte convingătoare, întrucît apare ca o necesitate, după un lung și complicat proces dialectic.

Ex.10



Ca încheiere trebuie spus că o asemenea monumentală Simfonie poate fi analizată sub multiple aspecte. În mod voit am încercat o prezentare generală urmărind în deosebi corelația între conținut și formă.

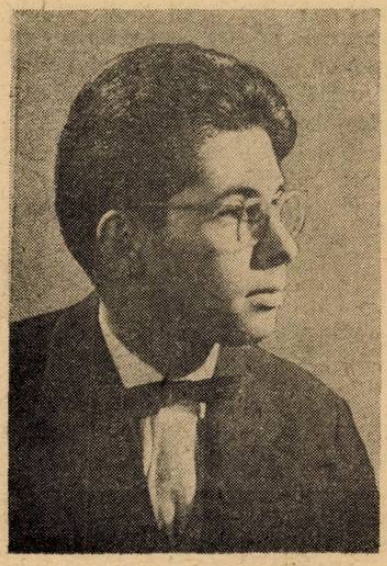
Privită sub acest aspect, ea ne apare ca o lucrare în care observăm continuarea celor mai bune tradiții ale muzicii clasice, romantice și ale secolului nostru.

Am putea spune că Simfonia a III-a de W. Berger prin bogatul conținut de idei și varietatea mijloacelor de expresie (dacă ne-am referi doar la folosirea complexelor cromatice), prin sinteza creatoare a formelor omofonice și polifonice în funcție de contextul muzical, întrepătrunderea lor, bogata paletă orchestrală, varietatea ritmică etc. ne apare ca o lucrare romantică, însă de un romantism al zilelor noastre, contemporan.

Se pot găsi filiere, influențe ale unor mari maeștri, ca Franck (între altele, folosirea principiului ciclic, dar într-un mod cu totul original), Enescu (ne gîndim la Simfonia a III-a și la Vox Maris atît în ceea ce privește linia lor generală cît și ca atmosferă, la folosirea eterofoniei în orchestrație), Șostakovici (prin dramatismul simfoniilor sale).

Dar nimic nu este aici epigonic, totul este asimilat organic și trecut prin sensibilitatea și gîndirea personală a autorului.

Compozitorul — teoretician, W. Berger a realizat o lucrare de mare anvergură, care va fi audiată cu mult interes de publicul spectator.



Sonata pentru vioară de Dan Constantinescu

de **DORU POPOVICI**

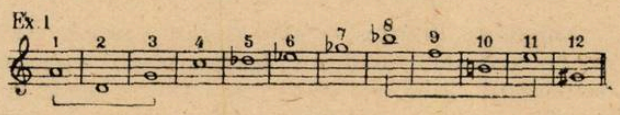
Printre tinerii compozitori români care s-au afirmat în ultimul deceniu se numără şi Dan Constantinescu. Fostul elev al maestrului Mihail Jora şi-a însuşit încă de pe băncile şcolii un solid meşteşug componistic, excelînd cu precădere în domeniul contrapunctului şi a dat la iveală lucrări de muzică de cameră şi simfonică. La început autorul a fost într-un fel tributar neobarocului muzical, precum şi unor influenţe stilistice ale muzicii maestrului său, mai ales sub aspectul armonic. În ultimii ani, în lucrări ca Sonata pentru pian, Sonata pentru vioară şi pian, Sonata pentru flaut şi pian, Trio, autorul şi-a cristalizat un stil personal, cu o melodicitate senină, reţinută, o polifonie pregnantă, un limbaj armonic modal — sinteză izbutită a modalismului Messiaen, Enescu, Debussy — şi o interesantă variaţie ritmică, cu asimetrii, recurenţe, augmentări şi diminuări de valori şi expresive elemente de poliritmie. Lucrările sale se caracterizează prin discursul muzical echilibrat, datorită judicioasei îmbinări a tradiţiei cu inovaţia înţeleaptă fără nicio ostentaţie sau căutări cu scop în sine. Dan Constantinescu rămîne un cîntăreţ discret al unei arte luminoase, care conţine acel minunat amestec de luciditate şi candoare şi reprezintă un tablou plin de esenţe ale acestui pămînt, un tablou al ţării de ieri şi de azi.

Scrisă în 1963—1964 şi tipărită la Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., în 1965, Sonata pentru violină şi pian reprezintă una din cele mai izbutite creaţii ale tînărului compozitor. Dacă celelalte lucrări ale sale se încadrau într-o lume a modalismului, în această sonată, fără a se părăsi sub raportul conţinutului, climatul tipic pentru autor, cel lirico-meditativ, cu o expresie sobră, este exploatată cu succes tehnica serială. Dar nu de tipul expresionist ci aceea cultivată cu oarecari licenţe de italienii contemporani Goffredo Petrassi, Luigi Dalla Piccola sau de românul Roman Vlad, în care primează cantabilitatea melosului şi respiraţia generoasă a discursului muzical. Fără a fi epigonică, în lucrarea de care ne ocupăm există o indiscutabilă legătură cu tradiţia, mai ales în privinţa arhitecturii edificiului sonor şi a tematicei conducătoare folosite. Ceea ce ne apare nou, original şi în acelaşi timp convingător, este lipsa reprizelor de tipul clasico-romantic, în sensul că principiul variaţiei continue se impune în mod

evident, constituind unul din elementele de bază ce creează unitatea limbajului muzical a întregii piese, precum și totala asimetrie ritmică, desprinsă într-un fel și din acel minunat „parlando-rubato" al folclorului nostru.

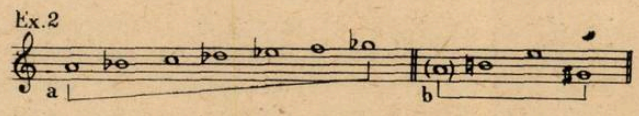
Sonata are la baza următoarea serie:

Ex 1



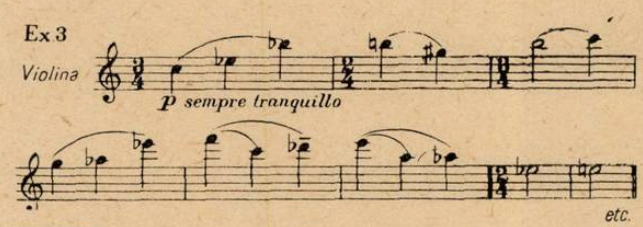
Fără a fi simetrică — tipul de serie mult agreat de Anton Webern — ea conține ca puncte comune intervalele de cvartă și cvintă, fapt ce imprimă o anumită orientare melodică, armonică, polifonică și timbrală.[1]) Pe de altă parte ea favorizează și anumite aspecte modale, similare cu modalismul lui Enescu și Messiaen (modurile cu transpoziție limitată):

Ex.2



În exemplul de mai sus, în secțiunea „a", apropierea cu modul „ton — semiton" ne apare evidentă — mod folosit și de Paul Constantinescu în al său excelent „Concert pentru coarde" — în timp ce în secțiunea „b", se conturează „ca printr-o ceață" la minorul armonic... Deci iată o serie cu trăsături tonale! Cu alte cuvinte, tînărul compozitor obține o oarecare organizare tonală în cadrul atonalismului, ce-i drept, destul de bizară, dar nu lipsită de farmec. De altfel acest procedeu la preocupat și pe Arnold Schönberg și mai ales pe discipolul său Alban Berg, cu deosebire că primul a experimentat asemenea serii doar către sfîrșitul vieții, ca un simbol al nostalgiei pentru lumea tonală, iar autorul operei „Wozzek" a fost atras de acest caracter dualist al seriei, toată viața, încît „tonalul" și „atonalul" stau perfect laolaltă, fără a se crea nici un moment, un amestec neconvingător.[2]) În prima parte a sonatei, „Adagio", arhitectura derivă din vechiul „praeludium" al artei muzicale baroce, avînd în acest sens un specific monotematic. Ideea principală este expusă sub formă de dialog între violină și pian — la pian se remarcă procedeul recurenței și o totală asimetrie ritmică — și creează o atmosferă de lirism, însă nu un lirism cald și senin de tipul romantic, ci mai degrabă de un ton sobru, reținut, cu o expresie nudă, care este caracteristică temperamentului componistic al lui Dan

Ex 3



1) Vezi studiul compozitorului Ștefan Niculescu: Anton Webern Muzica Nr. 4/1965

2 Vezi René Leibovitz: Schönberg et son école (Concertul pt. vioară de Alban Berg)

Constantinescu sau al colegului său de generație, Aurel Stroe.

În noua secțiune — „piu animato" — asistăm la o variație ritmică a elementelor expuse, însă cu o terță mai jos; iată un procedeu ce ne amintește în oarecare măsură de modulația la mediană a neoromanticilor! O altă secțiune o constituie cea intitulată „un poco meno mosso", unde ne apare tema I-a a părții a doua, „Allegro", în manieră inversată, continuată cu secțiunea „primo tempo", în care ni se înfățișează ideea inițială a „praeludiumului", foarte variată, expusă de data această cu o terță mai sus. Schema ar fi următoarea:

a — „Adagio";

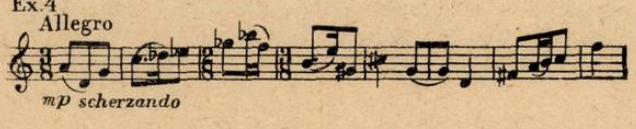
a 1 — „piu animato" — „a" reexpus variat la o terță mai jos;

b — „un poco meno mosso" — tema I-a din „Allegro" (partea a II-a a sonatei), inversată;

a2 — „primo tempo" — „a" reexpus foarte variat cu o terță mai sus.

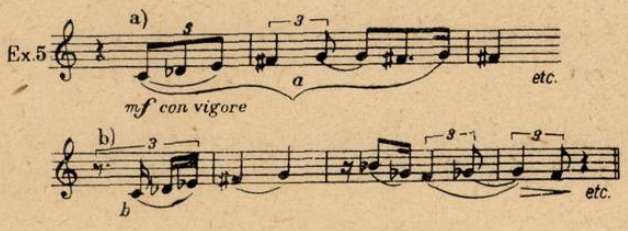
Partea a II-a a sonatei — concepută în tradiționala formă de „Allegro de sonată" — are un colorit mai viu, asemănător unui scherzo cu ritmuri capricioase, inspirate din folclorul românesc, pe care autorul l-a transfigurat în foarte mare măsură. Ideea principală, anticipată în „praeludium", ni se prezintă ca un tablou cu copii veseli ce intonează cîntece săltărețe.

Ex.4



Am rămas de-a dreptul încîntați de forța de pătrundere a temei a doua, mai cromatică și mai variată sub aspectul ritmic, de un ton grav și foarte personal al confesiunii. Ea se situează în sfera melosului enescian, redînd cu o autenticitate de netăgăduit expresia vie a simțămintelor românești.

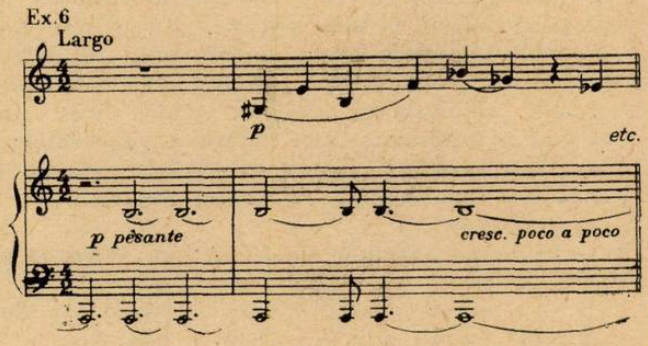
Ex.5



Dezvoltarea începe liniștit și pregătește o inspirată cadență a violinei, ce tinde spre o puternică creștere și atinge paroxismul tocmai în momentul reprizei. Tema a doua și puntea expoziției se întrepătrund în reexpoziție, culminînd într-un moment de un intens dramatism, cu multe elemente de coloratură pianistică, ingenios realizate, dovedind o bogată fantezie timbrală din partea autorului. Sugestivul discurs muzical creat, asemănător în această secțiune cu imaginea unor ape învolburate, se liniștește treptat și se leagă tainic de partea a III-a —

finalul sonatei — ce se desfăşoară în tonul calm al unui minunat coral. Tema conducătoare ne îndreaptă gîndurile spre climatul meditativ al primei părţi din sonată.

Ex. 6



Ea reapare variat în nuanţa „sempre tranquillo" sub aspectul de recurenţă a inversării ei, de recurenţă a stării ei iniţiale, apoi întreruptă de apariţia pasageră a temei a II-a, şi astfel se alcătuieşte un subtil caracter ciclic.

Sonata pentru voiară şi pian de Dan Constantinescu îmbogăţeşte literatura genului cu o nouă lucrare valoroasă, în care se îmbină armonios severitatea construcţiei cu noblețea inspiraţiei. Ea constituie o prezenţă originală a dodecafonismului în arta muzicală românească şi în acest sens ne apare ca o rezultantă a unor izbutite sinteze între cele două tendinţe, aparent diametral opuse : modalismul şi serialismul. Şi pe această cale ni se dovedeşte încă o dată necesitatea sintezelor, avînd ca fundal comun milenara tradiţie autohtonă şi viabilitatea principiului devenit în anii noii culturi o axiomă, pe care o putem enunţa astfel : o artă naţională poate fi valorificată numai în context universal.

Desigur că lucrarea conţine şi unele aspecte mai puţin realizate : scriitura instrumentală oarecum monocromă, în sensul că nu se obţine o totală varietate în unitate, iar partea a II-a, în sine perfect conturată şi concepută cu măestrie, nu creează suficient contrast între mişcările lente. În ciuda acestor limite, sonata lui Dan Constantinescu are meritul a ne indica unul din drumurile atrăgătoare şi originale pe care se poate dezvolta muzica noastră, fără a se rupe cu tradiţia.

Se cuvine a aprecia minunata interpretare oferită de violonistul Avy Abramovici, care nu odată a tălmăcit în recitalele sale la un înalt nivel artistic şi alte noi creaţii de muzică de cameră contemporană, din literatura universală şi românească. Prim violonist al valorosului ansamblu de cameră condus de Paul Popescu, distinsul interpret aduce o contribuţie preţioasă şi pe această cale la mersul înainte al artei noastre sonore. O caldă apreciere şi pentru participarea expresivă a compozitorului la tălmăcirea părţii pianistice a sonatei sale, dovedind că posedă reale calităţi de interpret, din păcate încă insuficient cunoscute.

Bienala muzicală de la Zagreb

de **MIRCEA SIMIONESCU**

Aşezat la poalele ultimelor contraforturi ale Alpilor tirolezi, într-o cîmpie în care rîul Sava, desferecat din strînsoarea pietrei, se lăţeşte dintr-o dată împrumutînd măreţia unui fluviu, oraşul Zagreb, vechea capitală a Croaţiei, se înfăţişează turistului care-i face cunoştinţa ca un nod al marilor drumuri. Într-adevăr, aici se întretaie magistralele rutiere şi de cale ferată care leagă Orientul de Elveţia, Italia şi Austria, Sudul fierbinte al Adriaticei de ţările Septentrionului. Ghidurile turistice făcînd istoricul dezvoltării marelui oraş ţin să precizeze că poziţia Zagrebului a favorizat încă din vremea romanilor întîlnirile comerciale ale unor popoare foarte depărtate unele de altele. În Evul Mediu, oraşul Zagreb a devenit un mare şi important tîrg care, începînd cu anul 1256 s-a dezvoltat necontenit datorită marii circulaţii de oameni şi bunuri venite din toată lumea.

Caracterul de mare tîrg comercial, oraşul îl păstrează şi astăzi în anii construcţiei socialiste, cu toate că arhitectura nouă, instituţiile culturale şi viaţa publică trepidantă au dat oraşului fizionomia unei moderne aşezări europene.

Importantul centru comercial care este Tîrgul internaţional de la Zagreb primeşte de două ori pe an, primăvara şi toamna, sute de mii de reprezentanţi ai marilor firme industriale din toată lumea. Cu titlul de curiozitate, pavilioanele şi parcurile tîrgului se întind pe o suprafaţă de 500.000 de metri patraţi şi atrag anual aproape un milioan şi jumătate de vizitatori.

Este firesc ca o astfel de poziţie geografică, contactul permanent dintre oameni veniţi din toate colţurile Europei şi chiar Asiei mijlocii şi Africei de nord să creeze condiţiile pentru o înfiripare de timpuriu şi a unei bogate vieţi culturale şi artistice. Oraşul este posesorul unor vechi şi active instituţii artistice, al unei tradiţii culturale multiseculare. Muzicii, iluştrilor muzicieni din lumea întreagă oraşul le-a fost întotdeauna o gazdă ospitalieră. Caracterul internaţional al schimburilor comerciale, înţelegerea dintre oameni foarte diferiţi a devenit regulă de convieţuire şi a imprimat şi schimburilor de bunuri spirituale respectul pentru cele mai diverse idei şi crezuri artistice.

Teatrul naţional din Zagreb

Am sosit la Zagreb într-un moment în care se închidea Tîrgul internațional de primăvară și se deschideau manifestările muzicale ale Bienalei de muzică contemporană, și-am putut să mă conving cît de firească este trecerea baghetei din mîna lui Mercur în cea a lui Apollo, și cum, după ce se stabiliseră pe planul economic contacte multilaterale, peste 1500 de muzicieni din Est și Vest se întîlneau spre a-și împărtăși realizările, experiențele, năzuințele.

Inaugurată în 1961, Bienala de muzică contemporană era gîndită atunci de inițiatorii ei ca o întîlnire experimentală dintre compozitorii iugoslavi și muzicienii din lumea întreagă, cu scopul de a discuta pe marginea unor creații ale secolului nostru — ideile, tendințele, realizările, experiențele menite să ducă înainte arta sunetului. Organizatorii — Consiliul Muncipial al orașului și Uniunea Compozitorilor din Croația — își propuneau totodată să facă cunoscute lumii muzicale unele dintre creațiile recente ale compozitorilor iugoslavi, atrăgînd atenția asupra faptului că, în vremea noastră, lărgirea mijloacelor de expresie nu este posibilă fără o informare reciprocă temeinică, multilaterală.

Acum, după ce am urmărit majoritatea manifestărilor celei de-a treia ediții a acestei manifestări ne dăm seama că, împlinind gîndul inițiatorilor, Bienala a devenit, în cei cinci ani care s-au scurs, cu mult mai mult decît un prilej de informare : ea s-a prezentat ca un festival de prestigiu care a reușit să afirme cu vigoare arta muzicală de avangardă, o trecere în revistă a creației ultimilor ani în toate domeniile muzicii — simfonică, de cameră, de operă etc. — prilej de consacrare a unor compozitori din toate țările și a unor foarte diferite școli, formule și maniere de creație.

Interesul cu care au fost urmărite pe toate meridianele, concertele și spectacolele actualei ediții (la festival erau acreditați aproape 100 de reprezentanți ai ziarelor, posturilor de radio și televiziune din multe țări ale lumii), participarea largă a muzicienilor contemporani la programele Bienalei ne îndreptățesc a crede că această manifestare și-a dobîndit un prestigiu binemeritat pretutindeni.

Acest prestigiu este confirmat de prezența la Bienală a unor muzicieni de faimă. Printre aceștia — compozitorii Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Dallapiccola, Petrassi, Berio, pianista Yvonne Loriod, violoniștii Mstislav Rostropovici, și Antonio Janigro, flautistul Severino Gazzelloni, claveciniștii Robert Veyron — Lacroix și Hans Pischner, balerinii Maia Plisețkaia și Karelskaia, dirijorii Charles Mackerras, Bruno Maderna, Lukas Foss, Živojin Zdravković, Michael Gielen, cîntăreții Martina Arroyo, Cathy Berberian, Marie Collins, Vladimir Ruždjka. Ei, și mulți alții și-au dat întîlnire aici timp de două săptămîni, făcînd ca atenția lumii muzicale internaționale să se îndrepte spre Zagreb.

Ca și la precedentele ediții, ansambluri întregi au prezentat spectacole pe scenele Teatrului Național Croat, în marea sală „ISTRA" și pe alte scene. Astfel, Opera din Berlin, Balșoi Teatr, Sadler's Wells Opera din Londra, numeroase orchestre simfonice printre care Orchestra Radioteleviziunii din Köln, orchestrele Filarmonicilor din Belgrad și Zagreb, ansamblul de reputație „Soliștii din Zagreb", echipe de muzică experimentală și de balet și-au disputat primele locuri în ce privește interpretarea, fantezia punerii în scenă. Dat fiind că fiecare formație a prezentat unul sau mai multe spectacole, că erau programate întîlniri, dezbateri, conferințe, concerte experimentale, gale de film etc. este de închipuit că a fi participant la o asemenea bienală nu era o sarcină ușoară. Nu mă voi opri în relatarea de față de cît asupra unora dintre aspectele cele mai semnificative.

Programul primei seri — seara de deschidere a Bienalei — a căutat să demonstreze cît de largă în concepție este această manifestare muzicală. Într-un singur concert am ascultat lucrări de Benjamin Britten — Anglia (Simfonia op. 68), Kazuo Fukushima — Japonia (piesa „Hi-Kyo" pentru flaut, pian percuție și orchestră), Samuel Barber — S. U. A. („Adio, Andromaca" op. 39), de Aram Haciaturian — U.R.S.S. (Concert-rapsodie pentru violoncel și orchestră) Boleslaw Szabelski — Polonia (Concert pentru flaut și orchestră) și de compozitorul croat Natko Devčić „Prolog". Dacă adăugăm că la realizarea acestui program și-au dat concursul Orchestra Filarmonicii din Zagreb, soprana de culoare Martina Arroyo din New York ilustrul flautist italian Severino Gazzelloni și marele violoncelist sovietic Mstislav Rostropovici, înțelegem lesne că Bienala de la Zagreb se impunea de la primul său program ca o tribună de întîlnire a muzicii contemporane din Est și Vest, din America și Japonia.

Desigur, nu toate concertele au fost de calitate. Am ascultat cîteva concerte experimentale sau de muzică concretă, cărora publicul nu le-a acordat decît fluierături. Astfel, într-una din seri s-a prezentat o piesă de Serge Nigg în timpul căreia harpistul cînta la două instrumente dezacordate, pianistul încerca să-și demonteze pianul, o cîntăreață făcea vocalizele cele mai nefirești. Pe scenă au apărut cîțiva indivizi care au făcut și ei muzică în același chip. La sfîrșitul reprezentanției am aflat că aceștia din urmă făceau parte dintre spectatori și că interveniseră pentru a opri pe cei care „cîntau" de a-și mai bate joc de public. Dar asemenea concerte au fost excepții.

Un spectacol de o înaltă ținută a fost concertul dat de Kölner Rundfunk — Simfonie-Orchester și Kölner Rundfunkchor în pavilionul R. F. Germane de la Tîrgul internațional de la Zagreb. S-au cîntat cele „6 piese pentru orchestră de coarde op. 6" de Anton Webern, lucrare de o autentică vibrație artistică, „Le visage nuptial" de Pierre Boulez (soliști Liliana Poli și Helga Jenckel), o viziune suprarealistă, foarte convingătoare, a unei petreceri de nuntă și, în sfîrșit, lucrarea „Gruppen" de Karlheinz Stockhausen. Audiția acestei ultime piese mi s-a părut dintre cele mai interesante. Lucrarea se cînta de către trei orchestre ample avînd fiecare un dirijor al său. Cei trei șefi de orchestră erau Michael Gielen, Bruno Maderna și Stockhausen. Utilizînd în mare măsură instrumente de percuție și alămuri, piesa pare la început stranie, zgomotoasă. Cînd începi să sesizezi dinamismul ritmic care se propagă ca un ecou dintr-o orchestră în alta,

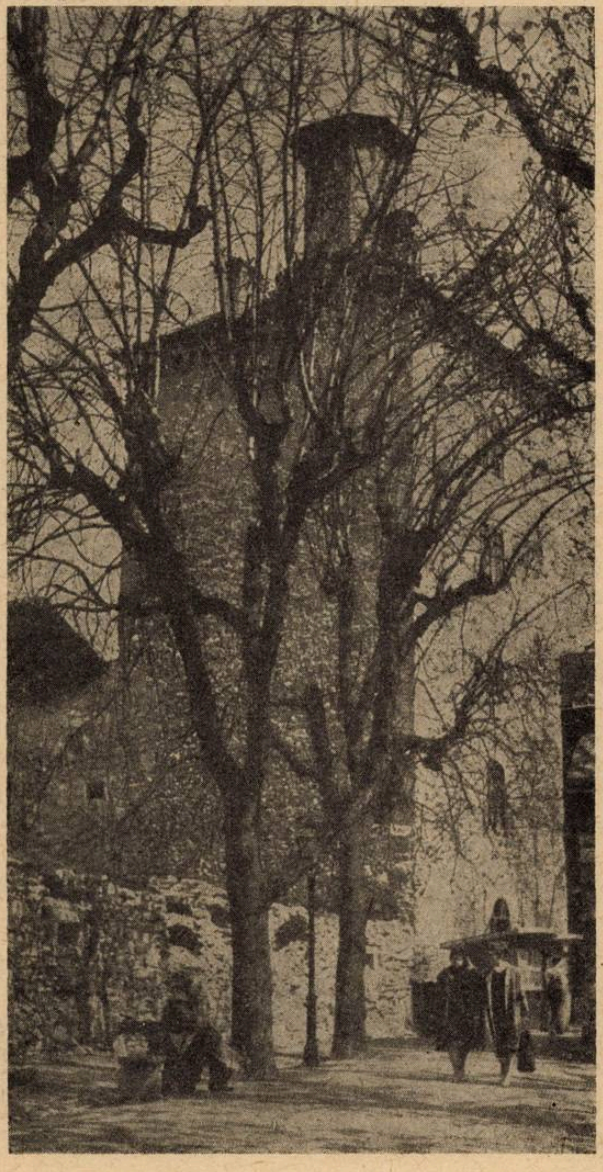
cînd sunetele pătrunzătoare ale instrumentelor de alamă se îngînă, se suprapun, se desfac și din nou se suprapun, emoția artistică este copleșitoare. Aș putea spune că Stockhausen a realizat în această lucrare, mai bine decît în altele, ceea ce urmărea teoretic de mai multă vreme : să afle *corespondențele* sonore ale lucrurilor lumii, ale curgerii timpului printre aceste lucruri. Muzica mi-a amintit versurile lui Baudelaire :

Comme de longues échos qui de loin se confondent.
Dans une tenebreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Am discutat cu autorul timp de aproape două ore, după concertul lui. Stockhausen este un interlocutor foarte agreabil, ideile sale, care par la primul contact extravagante, sînt bine susținute de o logică precisă, matematică de argumente al căror bun simț îți impune imediat. Intenția lui, îmi spunea, este de a lărgi suprafața de percepere a lumii, de a aduce în expresia muzicală elemente noi, mijloace noi. Într-adevăr, muzica lui deschide ferestre către o lume pe care n-am bănuit-o, o lume plină de fermecătoare sonorități care și-au cucerit dreptul de-a fi reproduse în mari ansambluri orchestrale.

Un alt concert de înaltă ținută a fost recitalul de pian dat de Yvonne Loriod, în care pianista a cîntat primul caiet din „Cîntecele păsărilor" de Olivier Messiaen, soțul interpretei. Muzica aceasta foarte colorată, pătrunsă de fiorul proaspăt al descoperirii naturii conține, în ciuda unor repetări ale procedeelor (alternanța fortissimo — pianissimo dusă la extremele ei), o bună demonstrație de felul în care omul contemporan percepe frumusețile naturii. De loc abstractă, muzica lui Messiaen este un elogiu al vieții, al sensibilității acute cu care îmbrățișăm și pătrundem în esențele vieții. Pianista, care a făcut un mare succes în această primăvară, cîntînd la Paris sub conducerea lui Boulez toate concertele pentru pian ale lui Mozart, este un virtuoz de mare clasă. Uiți că asculți muzică, interpretarea ei te transportă în interiorul muzicii celei mai pure. După concert am avut o convorbire cu Messiaen și cu soția sa. Ei mi-au vorbit cu căldură despre bogăția folclorului românesc, despre creația pe care ei o stimează fără rezerve, a muzicii unui Enescu și Bartok. „Eu cred că muzica mea, spunea printre altele Messiaen, pleacă de la aceleași fundamente teoretice ca și a celor doi mari compozitori". Pornind de la clasici, eu vreau să împrospătez universul sonor cu melodii și ritmuri adînc ascunse în sînul popoarelor, aducînd la lumină expresii pe care un Mozart sau Haendel nu le-au putut măcar imagina".

Trei spectacole de operă și balet mi-au reținut îndeosebi atenția. Primul a fost cel dat de ansamblul operei Sadler's Wells Opera din Londra care a prezentat, sub conducerea dirijorului Ch. Mackerras, o lucrare de Janaček („Cazul Macropoulos") și, în primă audiție europeană, „Minele de sulf" de compozitorul englez contemporan Richard Bennett. În această din urmă operă sînt folosite mijloace de expresie dodecafonice care, în genul atît de discutat al operei, izbutesc să aducă un plus de dramatism ce arată că genul, socotit de unii desuet, prăfuit, nu și-a epuizat încă rolul său în muzica modernă. Un alt spectacol a fost cel în care au fost interpretate două opere contemporane devenite „clasice" : „Povestea soldatului" de Stravinski și „Cele 7 păcate mortale ale micului burghez de Brecht — Weill. Cu toate că au trecut 50, și respectiv, peste 30 de ani de la apariția acestor lucrări, ele își păstrează puterea de emoționare. Poate că la reușita spectacolului a contribuit și regia care a imaginat acțiunea foarte dinamic, foarte modern, într-o scenografie simplă dar tot atît de sugestivă. În sfîrșit, o mare senzație a făcut în acest festival apariția baletului de la „Balșoi Teatr" în frunte cu celebrele balerine Maia Plisețkaia și Karelskaia. Ele au interpretat rolurile protagoniste din două balete relativ noi scrise de A. Melikov („Legenda despre dragoste") și Rodion Scedrin („Căluțul cocoșat"). Cu toate că muzica ambelor lucrări rămîne mult datoare romantismului întîrziat, motiv pentru care spectatorii au considerat spectacolele întrucîtva prăfuite, arta incomparabilă a balerinelor a făcut ca cele două lucrări să se bucure de aplauze prelungite și de bune ecouri în presă.



În alte spectacole ca, de pildă, concertul dat de flautistul Severino Gazzelloni, recitalele cvartetului Lassalle din Cincinatti (S.U.A.) și ale admirabilelor formații „Nonetul ceh" (R.S. Cehoslovacă) și complexul instrumental „Arthuro Toscanini" din Milano sau în recitalul de balet dat de Grupul „Motion" din Berlinul occidental, am făcut cunoștință cu multe alte aspecte ale artei contemporane. Se poate spune că, așa cum s-a întîmplat întotdeauna, arta adevărată, arta pătrunsă de suflul uman și de idei nobile izbutește să convingă și să se afirme, înlăturînd ceea ce este hibrid, simplu joc imaginar. Ascultînd multă muzică contemporană am avut sentimentul că arta din zilele noastre pășește curajos înainte, că achiziționînd cele mai noi descoperiri tehnice, ea le utilizează în interesul artei adevărate.

Sînt concluzii care au apărut și în discuțiile purtate de-a lungul a două ședințe privind tendințele actuale ale muzicii, desfășurate în timpul festivalului. Pentru că unii dintre participanți își arătau neîncrederea față de felul în care publicul va accepta noile producții, majoritatea muzicienilor care participau la discuții au arătat, cu bogate exemple, că publicul este întotdeauna receptiv la lucrările de bună calitate și respinge tot ce e mediocru. S-au dat exemple de felul în care erau primiți un Stravinski, Bartok, Prokofiev, Honegger, Hindemith, Webern, Schönberg acum 30—40 de ani. Publicul, atunci surprins de inovațiile lor, îi consideră astăzi clasici. De ce ? Pentru că arta lor, folosind procedee tehnice avansate nu s-a lăsat niciodată robită de tehnică. Personalitatea artiștilor a învins magia noutății, comunicînd un mesaj adînc și etern omenesc.

Impresionantele descoperiri pe care le-a făcut în ultimii 50 de ani fizica acustică (de la aparate și instrumente, la construcția de mari săli de concert, de la magnetofon și radio la televiziune), n-au putut lăsa indiferenți pe muzicienii din zilele noastre așa cum, cu alți 30 de ani înainte, tehnica fotografică nu lăsase indiferenți pe pictorii europeni. Capacitatea de percepere, de cuprindere și înțelegere a lumii, datorită acestor posibilități moderne, a sporit și s-a perfecționat. Arătîndu-mi neliniștea pentru excesul efectelor tehnice din lucrările unora dintre compozitori, Olivier Messiaen s-a oferit cu amabilitate să îmi explice fenomenul. Am reținut, printre altele, cîteva cuvinte înțelepte. Messiaen afirma că reacția compozitorilor de azi i se pare firească ; ei au în mînă o serie de mijloace care le apar apetisante. Convinși că dau viață unor lucrări de o mare profunzime și noutate, mulți dintre acești compozitori nu fac altceva decît să inventarieze mijloacele tehnice contemporane lor. Va veni vremea, spunea Messiaen, cînd din robi ai tehnicii ei vor deveni stăpînii ei și atunci ne vom putea aștepta să apară marele compozitor, acela care să se exprime cu mai multă vigoare și cu mai multă vibrație umană cu ajutorul acestor procedee, neîntorcînd spatele, așa cum o fac astăzi unii, cuceririlor clasice verificate de-a lungul istoriei muzicii.

Programele Bienalei de muzică contemporană de la Zagreb au urmărit informarea publicului și într-un domeniu artistic în care anii din urmă au adus progrese însemnate. Este vorba despre filmul muzical. Am văzut mai multe filme de avantgardă care foloseau soluții sonore noi și care demonstrau că cea de a șaptea artă este un teren vast, încă insuficient de bine folosit, de exprimare a gîndirii muzicale.

Bienala a oferit, de asemenea, vizitatorilor o expoziție de notație muzicală, prilej de a cunoaște noi aspecte din strădania compozitorilor de a inova notația. Un mare număr de partituri ca și diferite tipărituri ale marilor case editoriale din Europa și Statele Unite, ne-au făcut cunoștință cu cele mai felurite propuneri de a nota muzica. Un interes deosebit l-a stîrnit Anestis Logothetis, compozitor grec, care a susținut sistemul său de notație, ce seamănă cu un desen fantastic. Desigur, propunerea lui nu poate fi general valabilă, cum nici celelate peste 30 de sisteme nu pot fi adaptate întocmai. Viitorul va găsi soluția optimă.

Nu pot încheia aceste rînduri fără să împărtășesc cititorului interesul acut manifestat de mulți dintre muzicienii cu care am stat de vorbă la Zagreb, pentru țara noastră, pentru creația muzicală românească, pentru publicul nostru de concert, a cărui competență și sensibilitate au fost evocate adesea de compozitorii, dirijorii și soliștii iugoslavi și din alte țări. Cu mare satisfacție a fost primită vestea, difuzată într-unul din ultimele numere ale buletinului de presă al Bienalei, că la viitoarea ediție a festivalului va participa și Teatrul de Operă și Balet al țării noastre care va prezenta capodopera „Oedip" de George Enescu.

Primăvara la Praga—1965

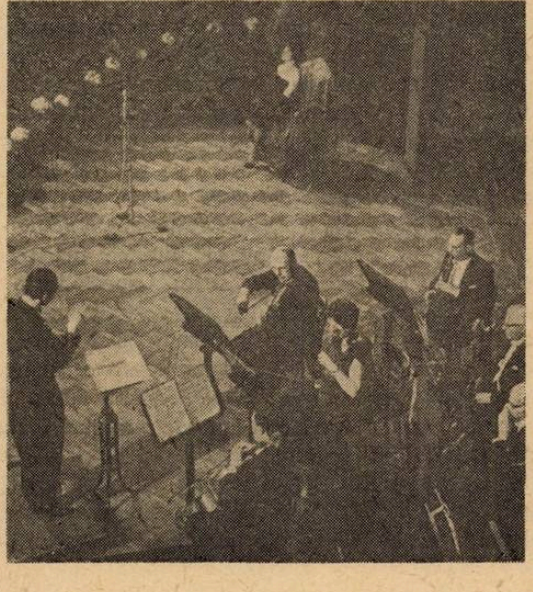
de **ALFRED HOFFMAN**

Cu prilejul unei conferințe de presă, organizatorii celei de a XX-a ediții a Festivalului muzical praghez — ediție cu un caracter deosebit, desfășurîndu-se la puțin timp după sărbătorirea împlinirii a două decenii de la eliberarea Cehoslovaciei — propuneau participanților o interesantă temă de discuție, pe marginea faptului că tot mai multe voci cer acordarea unei „greutăți specifice" mult mai mari muzicii contemporane, în ansamblul manifestărilor : trebuie fiecare întîlnire muzicală internațională să-și păstreze specificul propriu sau să înceapă să concureze toate pe aceeași linie? Răspunsul nu este, desigur, simplu de dat ; dar ni se pare că, în momentul cînd Varșovia și Zagreb-ul propun opiniei publice artistice internaționale festivaluri strict „specializate", anume dedicate confruntării rodnice a principalelor direcții manifestate în muzica zilelor noastre, își au dreptul la viață și festivaluri cu un caracter mai variat, care tind să vină în întîmpinarea preferințelor, foarte naunțate, ale publicului. Fără îndoială însă — și aceasta s-a văzut clar și la Praga — nu se mai poate merge astăzi doar pe linia minimei rezistențe, oferindu-se — fie și în condiții de execuție ireproșabile — doar creațiile de mult cunoscute și îndrăgite de toată lumea. Dorința publicului de a cunoaște și lucruri noi se impune pretutindeni —; pe lîngă aceasta, trebuie să se țină seama și de faptul că fiecare festival adună în jurul lui și o serie de artiști de mare prestigiu și de critici care își îndreaptă atenția nu spre ceea ce constituie „factorul comun" ci tocmai spre individualitatea — cu cît mai precis conturată, cu atît mai bine — a programelor. O anume structurare a conținutului Festivalurilor, pe linii directoare care să poată fi lesne sesizate — iată spre ceea ce se tinde și trebuie să se tindă cu neabătută stăruință. În Festivalul de anul acesta de la Praga, organizatorii au căutat și au reușit în mare măsură să realizeze o multilateralitate a manifestărilor, din care și amatorul de muzică mai puțin evoluat și cunoscătorul luminat sau specialistul puteau alege. Fără îndoială muzica contemporană nu a fost prezentă la tot pasul ; totuși, în perioada în care am fost de față la concerte și spectacole, am putut asculta un reușit program Schönberg prezentat de ansamblul vienez „Die Reihe", ca și un recital al remarcabilului cvartet american La Salle, de-

Concertul inaugural (Sala Vladislav din palatul Hradcani)

dicat în întregime muzicii noi, culminînd cu foarte sugestivul *Cvartet 1964* al compozitorului polonez Witold Lutoslawski; opera lui Şostacovici *Katerina Izmailova* a fost prezentată de colectivul teatrului „Smetana" în condiţiuni excelente, iar spre sfîrşitul Festivalului se anunţau *The rake's progress* de Stravinski şi *Peter Grimes* de Britten oferite de trupa operei londoneze „Sadler's Wells". Şi pentru că am ajuns la Britten, trebie să spunem că numele lui putea fi întîlnit în programele festivalului — aş îndrăzni să spun — aproape mai des decît al lui Janáček. Într-un interval de timp destul de restrîns s-au executat : *Concertul de violoncel, Sinfonia da Requiem, Variaţiunile pe o temă de Frank Bridge, Cvartetul de coarde nr. 2*, opera *Peter Grimes*. Poate că în legătură cu aceasta s-ar mai putea discuta pentru că, manifestîndu-ne toată consideraţia pentru atitudinea progresistă şi mesajul uman autentic prezent în multe din lucările sale, nu-l putem socoti pe Britten chiar figura dominantă a muzicii veacului nostru; o programare atît de masivă a creaţiei acestui compozitor — desigur în defavoarea altor autori contemporani — risca să creeze o înfăţişare întrucîtva unidirecţionată a artei componistice din ziua de astăzi. Trecînd însă peste această paranteză şi adăugînd prezenţa firească în programe a compozitorilor cehi şi slovaci de prestigiu — ca Martinu, Suchoň etc. — se cuvine să arătăm că, deşi simpatia pentru muzica nouă îşi avea limitele ei bine definite, învinuirea de „conservatorism" adusă organizatorilor Festivalului putea fi, pe temeiuri clare, dezminţită. S-ar putea vorbi doar de necesitatea unei mai proporţionale distribuiri a accentelor şi de cuprinderea unor mai variate orientări stilistice, fără obsesia pericolului „sălilor goale" de care, desigur, şi colegii noştri praghezi nu pot scăpa prea uşor.

Revenind asupra manifestărilor dedicate muzicii contemporane, trebuie să spunem că acestea au fost, în general, de bună calitate. Ansamblul de cameră „Die Reihe", de pildă, ne-a arătat la ce lipezime clasică — am spune — se poate ajunge în interpretarea lucrărilor moderne, a căror complexitate pretinde în mod deosebit redarea cît mai riguroasă şi transparentă a partiturii. Se poate afirma că tradiţia — sedimentată prin familiarizarea îndelungă cu asemenea muzică — începe să joace un rol tot atît de însemnat ca şi în cazul redării cvartetelor de Mozart sau simfoniilor de Beethoven. Înfiinţat în 1958 din iniţiativa aceluiaşi muzician care îl dirijează şi astăzi, Friedrich Cerha, ansamblul s-a specializat în interpretarea, bineînţeles, a compozitorilor din şcoala vieneză modernă, dar şi a altor maeştri ai veacului nostru, de la Debussy la Stravinski, Varèse etc. În primele clipe, ţi se poate părea că stilul interpretativ este peste măsură de „obiectivizat". dar nu trece mult timp şi începi să le mulţumeşti muzicienilor vienezi pentru că te pun în contact cu opera înfăţişată în modul cel mai clar cu putinţă. Am ascultat, în cadrul programului Schönberg oferit, mai întîi *Serenada opus 24* pentru clarinet, basclarinet, mandolină, chitară, vioară, violă, violoncel, contrabas şi solo bariton (— acesta folosit doar într-o mică secţiune a lucrării, cîntînd pe un text de Petrarca —). Este o lucrare în care compozitorul a urmărit să aplice scriitura dodecafonică unor forme tradiţionale; deşi este compusă cu zece ani mai tîrziu decît *Pierrot lunaire* opus 21, mărturisim că am preferat cu mult această operă mai timpurie, care răsună şi astăzi, la mai bine de patru decenii de la prima audiţie, cu o prospeţime, o culoare, o atmosferă poetică cu totul speciale şi care îi păstrează un loc aparte în peisajul atît de complex şi contradictoriu al artei timpului nostru. Instalată într-un fotoliu, ca şi cum ar fi depănat — într-o convorbire intimă cu auditorii — o povestire, (— vezi fotografia —) tînăra soprană vieneză de origină



spaniolă Marie-Thérèse Escribano a realizat dificilul *Sprechgesang* folosit de Schönberg cu o asemenea naturaleţe şi subtilitate a nuanţelor sufleteşti, încît acesta apărea ca un limbaj familiar, de mult însuşit şi astfel înzestrat cu o putere de comunicare deosebită.

Din nou a trebuit să constatăm că perfecţiunea interpretării este un factor decisiv în apropierea publicului de muzica nouă cu ocazia recitalului oferit de cvartetul La Salle, una din excelentele formaţii de cameră alcătuite din foştii studenţi ai şcolii superioare de muzică „Juilliard" din New York. În afară de *Cvartetul nr. 2* de Bartók, celelalte lucrări înscrise în program aparţineau unei epoci mai recente. E vorba de *Cvartetul* compozitorului american Leon Kirchner (— lucrare de factură neoclasică, în patru mişcări, datînd din 1949—) de *Cvartetul,* cu titlul netraductibil *Les avoines folles,* al lui Giuseppe Englert, cîntat în primă audiţie anul trecut (— lucrare într-o singură mişcare, comportînd totuşi opt secţiuni autonome —) şi în fine de *Cvartetul 1964* al lui Witold Lutoslawski. Aceasta este cea mai recentă creaţie a compozitorului polonez, scrisă cu ocazia celei de a zecea aniversări a asociaţiei suedeze pentru muzică contemporană „Nutida Musik" şi cîntată în primă audiţie chiar anul acesta, de către cvartetul La Salle, în sala Muzeului artelor moderne din Stockholm. Compozitorul nu a scris o partitură pentru cvartetul său, ci doar patru partide instrumentale independente, lăsînd executanţilor o anumită libertate în ce priveşte sincronizarea lor, după principiile tehnicei aleatorice. Rezultatul este, însă, convingător, lucru care confirmă că talentul şi măiestria unui muzician autentic transpar cu limpezime chiar atunci cînd el se adresează mijloacelor de expresie ce nu-i erau poate, înainte vreme, familiare. Lutoslavski reprezintă un tip de artist care a ţinut să meargă în pas cu noile cuceriri ale tehnicii componistice, păstrîndu-se, însă, permanent autentic, adică fără să dovedească un anumit „cameleonism" al celor ce vor să vorbească neapărat o limbă nouă înainte de a o pricepe prea bine şi a avea, de fapt, ceva personal de spus. Cvartetul lui Lutoslavski, cel puţin într-o asemenea interpretare excepţională ca cea a formaţiei La Salle, dă, chiar de la o primă ascultare, senzaţia unei remarcabile inventivităţi coloristice, evocîndu-ne, pe alocuri, asociaţia cu un „Debussy al zilelor noastre". Este o muzică de loc ermetică, ba chiar cu o anumită atmosferă poetică foarte comunicativă. Şi cu atît mai elocventă cu cît vecinătatea cu lucrarea lui Englert, de pildă, dovedea că procedele, înstrăinate de misiunea lor de a comunica ceva, rămîn de o nuditate neplăcută.

Concert cu Oratoriul Belsazar de Haendel.

Concert simfonic în sala Smetana.

Au mai fost prezenţi în programele festivalului, în proporţii diferite, Hindemith, Bartók, Webern, Prokofiev, Honegger, Stravinski (—cam puţin faţă de valoarea lui —). Au fost programate de asemenea o serie de lucrări, mai vechi sau mai recente, ale compozitorilor cehi şi slovaci; şi, deoarece puterea de cuprindere a programelor Festivalului era totuşi limitată, s-au organizat la „Divadlo hudby", în condiţiuni excelente, audiţii pe bandă de magnetofon din creaţia naţională contemporană. Dată fiind multitudinea manifestărilor Festivalului, celui ce trebuia, în mod inevitabil, să aleagă

între mai multe concerte și spectacole programate în același timp nu-i era posibil să dobîndească o vedere de ansamblu asupra tuturor acestor lucrări. De partea mea, am ascultat noua *Uvertură solemnă* a lui Václav Dobiáš, scrisă anume în cinstea Festivalului, dar care nu pare a adăuga vreo dată semnificativă la creația acestui compozitor, și am luat parte la un concert coral, susținut de excelentele formații „Moravan" și „Ansamblul ceh de cîntece" sub conducerea dirijorului Josef Veselka. Din programul ce evidenția o seamă de soluții stilistice, mergînd de la înrîurirea folclorică evidentă pînă la un neo-clasicism contemporan ponderat, am desprins admirabilul *Epitaf* al compozitorului Petr Eben, pe versuri de Publius Ovidius Naso, — o muzică nobilă, slujindu-se de o polifonie densă dar limpede, deosebit de expresivă și evocînd cu pătrundere atmosfera de interiorizare reculeasă a textului.

Deși n-am putut asculta majoritatea creațiilor prezentate în primă audiție în cadrul Festivalului, este necesar să includ cîteva informații asupra lor, slujindu-mă și de foarte folositoarea publicație „Nouvelles musicales de Prague" — un ghid succint dar eficient în actualitatea muzicală cehă. Îndelung discutată a fost premiera operei compozitorului Jan Hanuš intitulată *Prometheus*, cam nefericit programată, deoarece a coincis cu concertul lui Sergiu Celibidache. Mi se par interesante citatele dintr-un interviu al compozitorului în legătură cu această operă, cu atît mai mult cu cît se inspiră din aceeași legendă antică tratată și în apreciata lucrare a lui Doru Popovici. „Muzica mea — scrie Jan Hanuš — nu încearcă să evoce atmosfera antică sau să anticipeze asupra muzicii viitorului, dar ea tinde să fie contemporană și să creeze o sinteză a mijloacelor de expresie actuale, fără a se atașa dogmatic, prin aceasta, nici unuia dintre ele. La fel ca și Alban Berg care — în „Wozzeck" — întrebuințînd mai multe forme muzicale și diverse principii componistice nu simțea nevoia ca ele să fie sesizate ca atare de către auditori, nici eu nu găsesc acest lucru important. În afară de instrumentele convenționale ale orchestrei, am folosit sunete electronice și „montaje" de sunete concrete, evident înregistrate pe bandă de magnetofon. Am dorit să valorific în mod intenționat această excepție, chiar într-o manieră funcțională, în modul folosirii unor leitmotive. Fiecare conglomerat de sunete electronice sau concrete întruchipează aci anumite simboluri care revin constant în operă (— simbolul înflăcărării creatoare a lui Prometeu, simbolul pericolului —) dar sînt în chip firesc integrate în țesătura orchestrală obișnuită. Totuși, cîteodată ele se opun acesteia, ca, de pildă, în scenele viziunilor lui Prometeu".

Pentru prima oară la acest Festival, tradiționala execuție a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven — de către Filarmonica cehă sub conducerea lui Karel Ančerl — a fost însoțită de prima audiție a unei lucrări cehe : această cinste a revenit lui Ilja Hurnik, cu tripticul său orchestral *Ciclopii*, alcătuit din trei părți — Recitativ, Arie și Balet. După mărturia compozitorului, titlul nu este o indicație programatică ci se referă la concepția generală a lucrării, la desenul ei monumental, cu mari contraste dinamice. Se mai cuvine să amintim că Eugen Suchoň a prezentat în cadrul Festivalului o *Rapsodie pentru pian și orchestră*, extrem de discutată după prima audiție în legătură cu măsura în care compozitorul a reușit să integreze unele noi tendințe stilistice caracteristicelor sale creatoare anterioare; Pavel Bořkovec, unul din cei mai de seamă profesori de compoziție praghezi, a compus și el, anume pentru Festival, o lucrare cu un titlu foarte original, *Silentium turbatum*, pentru orchestră și solo de contralto. Se pare că acest titlu evocă antiteza veșnică dintre liniște și zgomot, care i-a sugerat compozitorului și anumite elemente de formă; cea de a doua parte a lucrării, concepută într-o singură mișcare, comportă un solo vocal pe versuri de Hana Prošková, după un fragment din Vechiul Testament.

Este timpul, acum, să părăsim înfățișarea aspectelor legate strict de creația contemporană, pentru a încerca să surprindem ceva din tabloul multicolor al Festivalului, în întregul lui. Desfășurat de-a lungul unei luni întregi, de la 12 mai la 11 iunie, el a necesitat, desigur, un efort organizatoric considerabil ; nu se poate să nu subliniem, de pildă, competența în această privință a experimentatului secretar general al Festivalului, Dr. Vilém Pospíšil, care, cu figura sa de un calm imperturbabil, era omni-prezent, rezolvînd spinoasele probleme nelipsite, după cum bine știm, în asemenea împrejurări ; deasemenea politețea și serviabilitatea, binecunoscute tuturor, a dr. Jean Matejíček, oricînd la dispoziția solicitanților, în biroul său de la „Dum umělcu" ; sau ospitalitatea discretă, dar

Galina Vișnevskaia în Aida

cu atît mai plăcută a d-nei Marie Blažková. Trebuie să arătăm că oaspeților Festivalului le-au fost create condiții optime de participare la toate manifestările pe care și le alegeau din programul pus la dispoziție.

Să începem cu spectacolele de operă. De la început vom spune că la Praga trebuie vizionate în primul rînd operele naționale, care au cele mai multe șanse să fie prezentate în condiții artistice, firește, superioare din punct de vedere al autenticității celor aflate oriunde în altă parte, (— să nu uităm totuși și extraordinara versiune a operei *Liška Bystrouška* — Vulpișoara cea isteață — realizată de Felsenstein la „Komische Oper" din Berlin —). Am asistat la două spectacole cu opere de Leos Janáček, prezentate pe scena Teatrului național — *Národni Divadlo* — sub excelenta conducere muzicală a lui Bohumil Gregor. *Jenufa* nu mai este, desigur, de mult, o noutate totuși Janáček care— fie-mi permisă o apreciere personală — rămîne cel mai mare compozitor al poporului său, are darul de a se păstra contemporan prin puterea dramatică concentrată, sobră, a muzicii sale, prin integrarea intonațiilor folclorice unui stil personal de o originalitate evidentă după primele două măsuri auzite. Montarea și decorurile nu aveau, în acest caz, nimic senzațional, menținîndu-se pe linia evocării directe a satului morav; în schimb interpretarea ne-a captivat prin tensiunea permanentă, la un grad înalt, imprimată desfășurării muzicale. Este cazul să subliniem îndeosebi reușita întruchipării celor două personaje feminine : Sena Jurinac, renumita solistă de origină iugoslavă a Operei din Viena, a îmbinat admirabil autenticitatea slavă cu cantabilitatea interpretei familiarizate și cu lumea liedului, iar Nadežda Kniplová — fără îndoială cea mai puternică personalitate cunoscută de noi printre soliștii cehi de operă — i-a dat o replică de covîrșitoare pregnanță dramatică în rolul bătrînei paznice a bisericii.

Am mai văzut opera *Z mrtvého domu* — Amintiri din casa morților — ultima din seria celor zece create de Janáček, —, inspirată compozitorului de cumplit de amara confesiune a lui Dostoievski despre viața deținuților din închisorile țariste din Siberia. Este o operă în care toate personajele sînt principale, fiecare trăindu-și propria dramă, idee subliniată în chip ingenios și impresionant de regie (Ladislav Stros) și scenografie (Vladimir Nyvlt); eroii se ridică și recad apoi, pe rînd, închiși fiecare în niște „cuști" sau „țarcuri" care simbolizează sfera durerilor și năzuințelor individuale, zdrobite de o comună silnicie, potrivnică omului. În climatul general deznădăjduit, o pată de culoare vie este marcată de scena de „teatru în teatru" din actul al doilea, în care ocnașii joacă pe o scenă improvizată o piesă și o pantomimă

Sergiu Celibidache la pupitrul Filarmonicii cehe

Scenă din „Ienufa" de Janáček

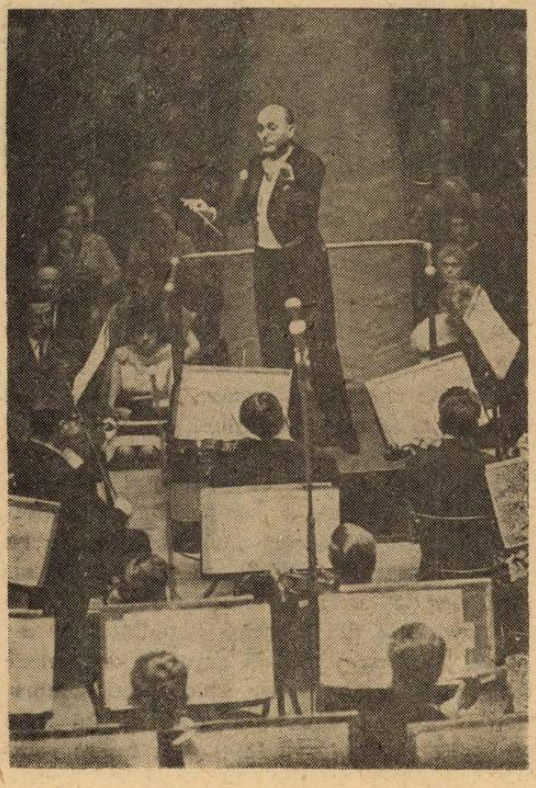
— aducînd, în concepția realizatorilor spectacolului, ecouri din străfundurile istoriei teatrului popular.

Pe scena teatrului „Smetana" s-a reprezentat, deasemenea în bune condițiuni, *Katerina Izmailova* de Șostacovici, operă cunoscută și sub titlul de *Lady Macbeth din districtul Mțensk*, o lucrare mai veche a compozitorului sovietic care, cu mici modificări aduse de autor, a cunoscut succese în ultimii ani pe multe scene mondiale de prestigiu. Drama eroinei, devenită criminală din pricina neputinței de a-și realiza fericirea personală cuvenită oricărei femei, se proectează pe un fond social sumbru; compozitorul s-a inspirat din nuvela lui Nikolai Leskov (apărută în 1864) care fusese consi-

derată de Gorki drept „o perlă a prozei ruse realiste". Muzica se păstrează în sfera tradițiilor clasice ruse, cu scene de ansamblu de o expresivitate remarcabilă, iar în ce privește individualizarea eroilor principali nu merge pînă la ultimele consecințe ale libretului pe linia accentuării patimilor maladive, înrudite cu lumea dostoievskiană. Erotismul dezlănțuit prezent pe scenă este filtrat de sensibilitatea proprie lui Șostacovici, înclinată mai mult spre tragismul de substanță decît spre incandescența simțirilor primare. Este o operă serioasă și puternică, realizată ca atare în regia lui Karel Jernek, cu contribuția — în rolul titular — a aceleiași excelente Nadežda Kniplová și sub conducerea muzicală a lui Jaroslav Krombolc, fără îndoială cel mai bun dirijor de operă ascultat în cadrul Festivalului.

Nu s-ar putea spune, însă, că toate producțiunile de operă din cadrul Festivalului s-au prezentat la un nivel egal. În general, spectacolele din repertoriul curent s-au realizat în condițiunile unei stagiuni obișnuite, cu participarea — pe cît posibil — a unor oaspeți străini de vază. Lipsa unor repetiții amănunțite, în decursul cărora să se poată ajunge la o concepție de ansamblu a echipei de interpreți, rostirea textului în două sau chiar trei limbi diferite, nu erau de natură să slujească în chip optim creațiile muzicale respective, dînd adesea loc la unele improvizații nu tocmai plăcute. S-a discutat îndelung această problemă cu prilejul Festivalului; pe de o parte, se pare că nu este acceptată ideea unei interpretări integrale în limba originală a diferitelor opere, foarte anevoioasă din partea cîntăreților cehi și care ar diminua (— rămîne de văzut —) accesibilitatea spectacolelor în fața publicului praghez. Credem, totuși, că pentru a menține nivelul spectacolelor în concordanță cu acela al unui festival internațional de prestigiu, ar putea fi alese un număr mai restrîns de opere, pregătite în condiții artistice corespunzătoare, cu un număr suficient de repetiții și care — dată fiind calitatea realizării astfel obținute — s-ar putea relua fiecare de cîteva ori, fără a scădea afluența publicului. Repetăm, spectacolele cu operele din marele repertoriu au înregistrat sensibile fluctuații de calitate. Am mers, de pildă, cu încredere să vedem *Flautul fermecat* la Teatrul Tyl, fostul teatru Nostitz, impregnat de atmosfera istoricelor reprezentații mozartiene ce au marcat, în amara viață a genialului maestru, momente de mare lumină. Mărturisim că nu l-am recunoscut pe Mozart, deși în rolul lui Tamino a apărut apreciatul tenor german Fritz Wunderlich. Montarea ne-a sugerat o îngrămădire nu totdeauna de cel mai bun gust; cele trei „Doamne" ale reginei nopții aveau, în apariția lor, o eleganță cam frivolă, de cabaret. Decorurile, semnate de prestigiosul Josef Svoboda, utilizau motivul „piramidei", justificat de înrudirea egipteană a basmului folosit de Mozart ca izvor de inspirație, dar întrucîtva nelalocul lui pe o scenă de proporțiile celei de la Teatrul Tyl. În totul, o amintire nu din cele mai frumoase, întunecată și de necazul de a fi pierdut, în aceeași seară, recitalul — se pare mult apreciat — al formației „Quartetto italiano".

Georg Solti la pupitrul formației „London Symphony Orchestra"



Peste cîteva zile însă, regăseam tot la teatrul Tyl pe adevăratul Mozart. De astă dată, prestigiul lui Josef Svoboda ne-a apărut întru totul justificat de o scenografie economică, mobilă și sugestivă, care a ajutat mult libretului, nelipsit de deficiențe, al operei *Don Giovanni* să-și mențină atractivitatea permanent vie, de-a lungul unui spectacol ce nu crea nici o clipă senzația de oboseală. Sub conducerea muzicală a lui Robert Brock și în regia lui Václav Kašlik, s-a realizat o sudură mult mai eficientă a ansamblului de interpreți, insuflețiți — este adevărat — de contribuția foarte marelui artist care este italianul Cesare Siepi. Cîntul și mijloacele actoricești se contopeau, în autentica reîncarnare a personajului Don Giovanni pe care ne-a oferit-o, într-un aliaj atît de omogen încît toate convenționalismele proprii teatrului liric dispăreau, alungate de verva irezistibilă a prezenței sale. Dintre ceilalți interpreți, este drept să subliniem îndeosebi excelenta creație a lui Karel Berman, în Leporello.

La 19 mai, Nicolae Herlea a fost îndelung aplaudat de publicul Festivalului în cadrul spectacolului cu *Don Carlos* de Verdi, în care a interpretat rolul lui Rodrigo, marchiz de Posa. Dat fiind că publicul nostru nu a avut încă

prilejul să aprecieze această creație a eminentului nostru cîntăreț, ne vom opri o clipă asupra ei. Structura dramatică și muzicală a personajului convine admirabil calităților recunoscute ale lui Herlea. Posa reprezintă figura cea mai nobilă și luminoasă a operei, un element de echilibru în zbuciumul pasional ce se desfășoară în jurul lui și mai cu seamă un susținător dîrz al năzuințelor de libertate ale poporului Flandrei, asuprit de ocupația spaniolă a cumplitului monarh Filip al II-lea. Prieten devotat al infantelui Don Carlos, susținîndu-și cu neabătută dîrzenie ideile înnoitoare, Posa va fi asasinat mișelește de către Inchiziție. Cîntînd în limba italiană și în spiritul celor mai bune tradiții ale bel-canto-ului, Herlea și-a evidențiat din nou frumusețea glasului, întrebuințată totdeauna cu naturalețe, în limitele firești, fără stridențe și exagerări. El a realizat o frumoasă gradație a rolului, ale cărui momente semnificative ni s-au părut, alături de duetul cu Don Carlos, îndeosebi marea confruntare cu Filip, personaj interpretat cu prestanță de către basul sovietic Ivan Petrov. Culminația a constituit-o patetica scenă în care Posa vine să aducă îmbărbătare lui Don Carlos, întemnițat de Filip — scenă la capătul căreia marchizul se stinge din viață, răpus de ucigașii trimiși de marele inchizitor. Aci, tensiunea emoțională imprimată de cîntăreț a apărut sensibil sporită, iar publicul a salutat contribuția artistului român prin ovații îndelungate.

Desigur că, pregătit mai în amănunțime, întregul spectacol, desfășurat în regia lui Karel Jernek și sub conducerea dirijorului Albert Rosen, ar fi ajuns la un grad superior de finisare, sub raportul mișcării scenice și al intensității — nu totdeauna proporționate — a acompaniamentului orchestral față de partea vocală. S-a impus, totuși, afară de contribuția oaspeților, muzicalitatea interpretei Elisabetei de Valois, Libuše Domaninská; cît privește pe tenorul Ivo Židek, în Don Carlos, stilul verdian nu ni s-a părut a-i fi tocmai cel mai apropiat.

Am ascultat-o, cu mult interes, pe Galina Vișnevskaia, soprana sovietică ce și-a cucerit un frumos renume internațional, în unul din rolurile ei de predilecție, *Aida*. Are în adevăr un glas frumos, înfățișarea scenică este plăcută, dar dicțiunea destul de defectuoasă o împiedică pe interpretă să susțină linia mare a frazei, splendid arcuită de compozitor în marile arii ale operei. Rămînem îndeosebi cu amintirea unor subtile „filaje", în pianissimo, care atestă, totuși, calitatea artistei. Se pare că în recitalul de muzică rusă în care a apărut însoțită, la pian, de soțul ei, reputatul violoncelist Mstislav Rostropovici, Vișnevskaia s-a simțit mult mai la largul ei.

Părăsind acum scena operei, să ne îndreptăm spre podium-ul simfonic. În cadrul ediției de anul acesta a Festivalului „Primăvara la Praga", organizatorii au reușit să reunească contribuția unor importante forțe artistice, printre care ci-

Cesare Siepi (dreapta), Sylvia Kodetová, Karel Beiman și alți interpreți în Don Giovanni de Mozart.

tăm, alături de principalele orchestre ale țării (— Filarmonica cehă, Filarmonicile din Brno și Bratislava, orchestra F. O. K. și orchestra Radiodifuziunii din Praga —) colectivele simfonice „London Symphony Orchestra" sub conducerea lui Georg Solti, Orchestra Radioteleviziunii Sovietice dirijată de Ghennadi Rojdestvenski, Orchestra din Cleveland sub conducerea lui Georg Szell, „Camerata Academica" din Salzburg dirijată de Bernhard Paumgartner. Este o defilare impunătoare, pe care nu ne propunem să o înfățișăm aci în toată amploarea ei. Ne vom mărgini să desprindem aspectele cele mai semnificative. Un eveniment salutat entuziast de public, presă și orchestră însăși a fost apariția lui Sergiu Celibidache, la 18 mai, în fruntea Filarmonicii Cehe. Deși plecat din țară încă din 1937, reputatul dirijor nu a adoptat nici o naționalitate străină, se consideră el însuși și este cunoscut în mod general de întreaga critică internațională ca muzician român. Celibidache, care a fost din 1945 pînă în 1952 prim dirijor al Filarmonicii din Berlin și care de atunci lucrează în mod permanent cu cîteva formații de prestigiu — în acele condiții de repetiții îndelungate care să-i permită realizarea autentică a intențiilor sale — ni s-a revelat în adevăr ca o personalitate artistică excepțională. Cunoscut pentru exigența sa ce nu cunoaște compromisul, el a antrenat pe membrii experimentatei Filarmonici Cehe într-un efort susținut, cu scopul obținerii, în cele cîteva zile avute la dispoziție pentru pregătirea concertului, a unei cît mai mari perfecțiuni artistice. Începînd de la migăloasa punere la punct a acordajului și pînă la construirea de ansamblu a unor interpretări în care cizelarea amănuntului se îmbina cu permanenta preocupare pentru soliditatea arhitecturii sonore, Celibidache a condus pe instrumentiști că-

tre atingerea unui ideal muzical de mare frumusețe. *Metamorfozele simfonice* de Hindemith au primit o tălmăcire ce le restituia, alături de umorul rezultat din prelucrarea, pe alocuri nelipsită de ironie, a temelor lui Karl Maria Weber, temeinicia construcției de care nu se desparte niciodată muzica maestrului german contemporan. A urmat o memorabilă versiune a suitei simfonice *Ma mère l'Oye* de Ravel, cu un colorit sonor de extrem rafinament, evocînd un climat ireal, de basm. În fine, *Simfonia a IV-a* de Brahms a răsunat cu o admirabilă puritate, eliberată de balastul supraîncărcărilor patetice, împrospătată parcă de contactul direct cu gîndirea creatoare a compozitorului. Celibidache a pregătit magistral toate punctele culminante, în care forța temperamentului său a prilejuit desfășurări emoționale impresionante. Arta sa este o îmbinare, rareori aflată la acest grad superior de realizare, între puterea de comunicare a artistului înăscut și luciditatea cultivată a gînditorului muzical. „Mare dirijor, mare orchestră" — suna titlul exclamativ al unei cronici apărută după concert și adevărul este că între podium și ansamblu s-a stabilit o comuniune artistică de foarte bună calitate.

A fost așteptată cu mult interes și apariția formației *London Symphny Orchestra;* în adevăr, orchestra ne-a uimit prin admirabila unificare a culorii sonore, felul de a emite sunetul la suflători (— ce alămuri catifelate ! —) armonizîndu-se cu cîntul corzilor într-un tot de admirabilă organicitate. Stilul orchestrei, ca acela al tuturor formațiilor engleze, se caracterizează prin claritate, măsură, echilibru — calități ce fac din execuția unei *Simfonii* de Haydn — în speță *nr. 104 în Re major* — un eveniment memorabil. *Sinfonia da Requiem* de Britten, ascultată într-o versiune optimă de concert, a comunicat ceva din tragismul clipelor trecutului război, redat de compozitor într-o partitură scrisă în acei ani de grele încercări. În fine, *Simfonia I* de Brahms, din care rămînem cu amintirea sunetului ideal, ridicat parcă din adîncuri, al coralului de alămuri din final. Totuși, concepția interpretativă ni s-a părut mai comună decît cea a lui Celibidache. Georg Solti este un foarte reputat dirijor, realizările sale mai ales pe tărîmul operei fiind unanim salutate în ultimii ani. Gestica sa puțin agitată și tot timpul „de jos în sus", ca dinspre fosă spre scenă, este însă întrucîtva obositoare și nu favorizează unitatea liniilor mari. Alminteri, un temperament expansiv, exteriorizat în „bisuri" ce au ridicat sala în picioare. „Camerata Academica" din Salzburg a fost o mică decepție. Sub conducerea venerabilului Bernhard Paumgartner, această formație, dedicîndu-se popularizării operelor simfonice mai puțin cunoscute ale lui Mozart, tratează pe ilustrul concetățean ca pe un prieten vechi, căruia, întîlnindu-l în fiecare zi, nu-i mai dai poate toată atenția cuvenită calităților lui rare. Dintre concertele simfonice la care am asistat, mai menționăm pe cel al Filarmonicii cehe sub conducerea lui Paul Klecki, un muzician plin de căldură romantică; am ascultat, în această interpretare, *Verklärte Nacht* de Schönberg, opus de rezonanțe wagneriene foarte familiare, și *Cîntecul pămîntului* de Mahler, în care am apreciat contribuția solistică a excelentei Věra Soukupová și mai puțin pe a lui Beno Blachut. Totuși, aci putea fi făcut efortul de a se cînta textul în limba originală ! Cît despre André Navarra, celălalt solist al programului, a trecut peste dificultățile *Concertului in Re major* de Haydn cu o supremă autoritate.

O mulțime imensă a participat la execuția oratoriului *Belsazar* de Händel, oferită în cadrul impresionant al catedralei Sv. Vit, cu concursul Filarmonicei slovace, a corului și soliștilor Radiodifuziunii din Berlin (R.D.G.), sub conducerea dirijorului Helmut Koch. Din păcate, condițiile acustice nu sînt, aci, cele mai favorabile. Mult mai plăcut a fost un concert cu muzică de Bach și Cernohorsky oferit la Sv. Mikuláš de către orchestra de cameră din Praga și ansamblul coral ceh, cu participarea organistului Petr Sovadina și sub conducerea dirijorului Josef Veselka. Un mare număr de tineri sorbea, cu aviditate, muzica maeștrilor clasici !

Ar fi obositor să înșirăm numele tuturor soliștilor instrumentiști, dirijorilor, formațiilor, care și-au dat concursul la reușita Festivalului. Menționăm pe Annie Fischer (— deși n-am fost prea încîntați cînd, în loc de *Concertul nr. 3* de Bartók a apărut pe neașteptate în *Nr. 1* de Beethoven —) John Ogdon, Mstislav Rostropovici.

N-aș vrea să închei fără să amintesc o trăsătură ce mi s-a părut deosebit de pozitivă în ediția de anul acesta a „Primăverii la Praga" : pe lîngă reputatele formații naționale — Cvartetele „Smetana", „Janáček", „Vlach" etc. — organizatorii au reușit să obțină concursul și altor formații de mare calitate de peste hotare — dintre care pe unele le-am amintit — cum sînt cvartetele La Salle (S.U.A.), Quartetto italiano, „Amadeus" (Anglia), „Weller" (Austria) etc. Ele s-au întrecut, deci, aproape ca într-un nedeclarat concurs, realizînd astfel o pilduitoare propagandă a neîndeajuns prețuitei muzici de cameră și impunînd frumusețile ei marelui public !

Compozitori oaspeți

de **DIAMANDI GHECIU**

Programarea reciprocă, în concerte publice speciale, a unora dintre lucrările de seamă ale compozitorilor contemporani din țările socialiste, se situează pe linia unei cît mai strînse colaborări în domeniul creației muzicale, în vederea cunoașterii cît mai amănunțite a concepției stilistice, a fazei evolutive sub raportul conținutului și mijloacelor de expresie, în care se situează în prezent această creație, în funcție de realitățile și problematica contemporaneității.

Intensificarea schimbului de experiență creatoare dintre țările noastre socialiste, paralel cu aceia a strîngerii relațiilor culturale cu apusul, constituie una din puternicele verige ale întăririi păcii și prieteniei între popoare.

La 4 iunie, orchestra de stat a Uniunii Sovietice a oferit publicului moscovit un concert de muzică românească ce cuprindea Rapsodia I-a de George Enescu, concertul pentru pian și orchestră de Pascal Bentoiu, Divertisment pentru orchestră de coarde și 2 clarineți de Dumitru Capoianu și Suita I din baletul „Întorcerea din adîncuri' de Mihail Jora.

La scurt interval, Filarmonica de Stat „George Enescu" a înscris în programul său din 12 și 13 iunie, 4 piese sovietice, dintre care 3 figurau ca prime audiții.

Fără a cunoaște criteriile ce au determinat alcătuirea programului și fără a putea pretinde, că, cu toată valoarea lor certă, lucrările programate sînt de natură a oferi publicului nostru o imagine completă a multiplelor aspecte și tendințe ce se desprind din creația sovietică contemporană, ele impun totuși atenției noastre faptul ce nu se poate contesta: existența unei concepții unitare în ceea ce privește caracterul social-educativ al creației artistice.

De aci derivă acea constantă în efortul compozitorilor sovietici de a rezolva problema tradiție-inovație cu maximum de eficiență, îmbinînd cu măiestrie tendințele înoitoare, cu grija neabătută pentru o cît mai largă accesibilitate.

Aceste aspecte s-au vădit și în lucrările ce ni s-au prezentat în concertul sus amintit.

„Muzica pentru orchestră de cameră" de Gheorghi V. Sviridov, cu care s-a început audiția ne-a apărut ca cea mai „populară" dintre lucrările audiate.

Menținîndu-se într-o tematică oarecum concesivă sub raportul accesibilității, cele 3 părți ce o alcătuiesc sînt impregante totuși de o pulsație interioară de autentică sinceritate, enunțată prin sonorități transparente.

Alternarea unui lirism visător cu pasagii de frămîntare dramatică, utilizarea efectelor de pian, corn și vioară solo, imprimă întregei partituri o atmosferă de lungă meditație, o dorință adîncă de confesiune.

Cantabilitatea permanentă, nu totdeauna destul de pregnantă, ce se menține de-a lungul întregului discurs muzical caracterizează concepția creatoare a compozitorului.

Simfonia a II-a de Sulkhan Țințadze, scrisă în 1963, ne-a apărut ca cea mai „romantică" dintre piesele ascultate. Avînd un diapazon larg de alternanțe expresive și colorit orchestral, lucrarea se impune prin claritate, sinceritate și logica dezvoltărilor.

Utilizînd cu măiestrie cîntecul popular georgian, compozitorul reușește prin tratări tematice pline de căldură și dinamism, să se ridice la culminații luminoase și expresive.

Pornind de la tema incipientă a primei părți, trece cu naturalețe de la momentul de contemplare la cele de profund dramatism, de la timbrurile senine, la intense amplificări sonore.

Sînt de remarcat unele procedee tehnice ca de pildă folosirea pe fundalul nucleului tematic obsedant din prima parte, a unei cantilene pline de nostalgic lirism, rostite de vioara I-a solo. De altfel maniera utilizării frecvente a ostinato-ului face simțită influența șostacoviciană, influență ce se resimte și în mișcarea frenetică ce constitue culminația ultimei părți.

Accentuăm concepția compozitorului georgian cu privire la organicitatea contrapunctului, care se desfășoară spontan și derivă în mod necesar din ideia muzicală. La el, polifonia nu constituie un scop în sine, ci un mijloc natural de exprimare.

Foarte reușit ni s-a părut Scherzo-ul (partea II) de o frăgezime, luminozitate și variație ritmică seducătoare. Depănat într-o orchestrație colorată, abil mînuită, pitorescul folclorului local s-a simțit aci în largul său.

În concertul pentru pian și orchestră în Fa major Dmitri Sostakovici ne transpune în atmosfera spirituală a tineretului. Dedicată fiului compozitorului care l-a interpretat în primă audiție, concertul abundă în idei stenice, exuberante, pline de prospețime și elan tineresc.

Este o lucrare voit distrasă de la problematica adîncă ce stă la baza creației simfonice și de cameră a maestrului, am putea spune un divertisment, o relaxare deslănțuită în iureș de voioșie, de luminozitate și optimism. De un dinamism ce se menține incandescent de-a lungul întregei partituri, întretăiată pe alocuri prin respirații lirice, lucrarea atinge cînd frenezia unui galop obstinat de cavalcadă, ca de pildă în partea I-a, cînd aspectele unui perpetum mobile, ca în allegro-ul final. Dialogurile dintre pian și orchestră, pline de vervă și expresivitate, măestria dezvoltării, coloritul instrumental și sentimentul de robust optimism ce-l animă, fac din acest concert, în aparență de o simplitate amabilă, o creație plină de atracție și comunicativitate, în care se simte din plin puternica personalitate a compozitorului sovietic.

Pianistul Alexandru Demetriad a susținut cu convingere partea solistică a pianului, pătrunzînd cu abilitate semnificația mesajului ce se cerea transmis auditorului.

În încheirea programului, am ascultat concertul pentru orchestră mare de Sultan Hadjibekov, compus în anul 1964. Este poate cea mai „modernă" dintre cele trei prime audiții din program (Siviridov, Țințadze și Hadjibekov).

Folosind din plin ritmurile și intonațiile folclorice arzerbaidjane, compozitorul le incorporează unui stil simfonic contemporan sub raportul expresiei și coloritului orchestral, fără însă a transgresa limita tonalismului, claritații și sincerității.

Legate organic într-o singură parte, cele 4 sectoare ale concertului se desfășoară curgător, prin contraste de imagini muzicale, prin îmbinarea cîntecului cu jocul, prin alternarea dinamismului cu lirismul.

Paginile de impresionism ilustrativ se împletesc cu cele de suav și nostalgic lirism, cu verva și dinamismul antrenant al pasagiilor tumultoase. Tranzițiile dintre părți se desfășoară logic, lucrarea apărînd în întregul ei unitară și convingătoare.

Stăpînind pe deplin folclorul azerbaidjan și paleta orchestrală, compozitorul reușește să ne transpună în atmosfera specifică a patriei sale.

Orchestra s-a aflat în momentele ei bune. A depus multă stăruință și grije pentru reușita audiției, la ambele concerte. Dirijorul Mircea Cristescu s-a străduit cu competența-i recunoscută să-și însușească tîlcul pieselor programate și după destul de sumare repetiții, să le redea în condiții de finisaj remarcabile, cu o siguranță și precizie demne de admirat .

Cele două concerte ale Filarmonicei s-au bucurat de un netăgăduit succes de public, datorită pe de o parte claritații și accesibilității pieselor executate, iar pe de altă parte unei interpretări de ridicat nivel.

Seri coregrafice pariziene

de **TILDE URSEANU**

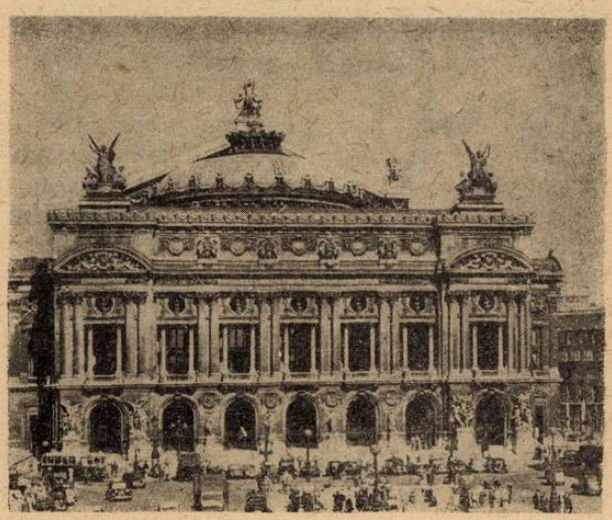
Am plecat spre Paris cu reale emoţii, deoarece îl vedeam pentru prima oară şi aşteptam acest lucru cu dorinţa cu care aştepţi o premieră.

Călătoria noastră — a mea şi a colegului meu Vasile Marcu — în scopul unei documentări artistice, a fost deosebit de interesantă şi utilă. Luna mai este peste tot, simbolul primăverii, este luna în care totul înfloreşte, dar la Paris ea este înfrumuţetată în plus prin sărbători şi festivaluri artistice.

Primele zile le-am consacrat vizitării oraşului, despre care ştiam atîtea dar pe care, cunoscîndu-l, l-am descoperit şi mai plin de farmec. Am privit spectaculoasa panoramă din vîrful turnului Eiffel, am recunoscut vestitele monumente, ne-am plimbat prin Bois de Boulogne, Tuileries, Luxembourg, şi cu cochetele vaporaşe pe Sena, care străbate oraşul ca o melodie liniştită, acompaniind dansul dinamic şi tumultuos al vieţii de pe o parte şi alta a cheiurilor. Dar misunea noastră culturală era organizată pentru a desprinde cele mai interesante aspecte din bogata activitate artistică a Parisului în general şi a celei coregrafice, în special.

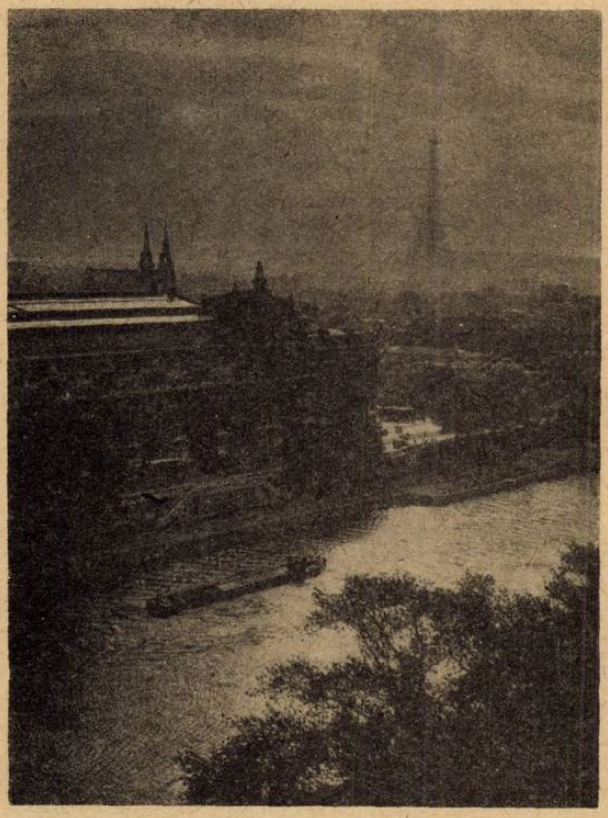
Vizionarea unui mare număr de spectacole de toate genurile — spectacole de balet, de operă, de teatru, de music-hall, de revistă, concerte simfonice şi de muzică uşoară, filme, spectacole de sunet şi lumină, strip-tease, vizitarea muzeelor, palatelor şi monumentelor istorice, a expoziţiilor de artă plastică, întîlnirile cu oameni de artă şi cultură, asistenţa la cursurile şcolilor de balet şi la antrenamentul trupei de la Grand-Opéra, toate acestea au constituit un program atît de bogat încît cele 24 de ore ale zilei erau insuficiente.

Opera



După un asemenea sejur am putut să desprindem cîteva trăsături ale vieții artistice pariziene, să cunoaștem cîteva din principalele preocupări ale creatorilor parizieni și am avut ocazia să facem comparații între anumite trupe străine invitate la Paris în cadrul diferitelor manifestări internaționale.

Cel mai interesant buchet de manifestări artistice de diferite genuri de spectacole l-a constituit programul variat al Teatrului Națiunilor. Trupe vestite, ca Opera engleză, trupa italiană de teatru „La Cité de Florence" (cu „Romeo și Julietta" în montarea lui Zeffirelli), trupa americană de dans „Alvin Ailey Dance Theatre", trupa americană de teatru „Production Haizlip-Stoïber", „Compagnie de danse contemporaine Sara Pardo", „Teatrul nostru de comedie" și multe, multe altele, au prezentat spectacole interesante, aducînd fiecare o notă personală în marele buchet al acestor manifestări internaționale.



Apus de soare pe Sena

În mod deosebit ne-a impresionat reprezentația în aer liber, în piața din fața catedralei Notre-Dame, intitulată „Le vray mistère de la Passion", spectacol bazat pe principiul „sunet și lumină", din cadrul festivalului „Marais", care cuprinde opere de cameră, concerte-balete, teatru și seri de varietăți. Spectacolul acesta este într-adevăr grandios. O montare bogată și ingenioasă, pe decorul natural al vestitei catedrale, cu efecte de lumină spectaculoase, aproape picturale, artiști cu renume anturați de o figurație de peste 2000 persoane, cu efecte de stereofonie, toate acestea ridică în mod deosebit nivelul artistic al unor asemenea spectacole.

Din primele zile, informîndu-ne din revistele de specialitate și programe despre viața culturală a Parisului, am constatat că repertoriul formațiilor muzicale se axează pe lucrările compozitorilor clasici, romantici, moderni, că teatrele de dramă cuprind de asemenea piese din marele repertoriu universal, că la „Grand-Opéra" se joacă cu casa închisă „Lacul lebedelor", „Spărgătorul de nuci" sau „Seara Stravinski".

Iată deci că la Paris, exclusivitatea și ofensiva pentru mult trîmbițatul „modern", nu sînt ridicate la rangul de principiu.

Lumea coregrafică a Parisului trăiește din plin, încadrîndu-se în ritmul general. Frămîntările, căutările și încercările de a moderniza, de a aduce „noul" în mijloacele de expresie ale baletului, există. Ele se impun și acolo unde a început istoria baletului, acolo unde a fost înființată prima Academie de dans în timpul lui Ludovic al XIV. Tradiția își spune cuvîntul, chiar dacă acea academie, înființată cu secole în urmă, astăzi nu mai există. Numele ilustre ale dansatorilor celebri, Ballon, Blondy, la Fontaine, Marie Sallé, Camargo, Dupré, culminînd cu marele Noverre urmat de Dauberval, Pierre Gardel, Didelot, Vestris, Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Elsler și mai departe Pavlova, Nijinski și mulți alții, sînt înscrise cu litere de aur pe plăcile comomorative și în inimile generațiilor noi. Demni continuatori ai celor enumerați mai sus, „stelele" de astăzi, ca Jaqueline Raylet, Jean Pierre Bonnefous, Cyril Atanassoff, Peter Var Dyck, Nanon Thibon sau Claire Motte, sînt adevărați virtuoși.

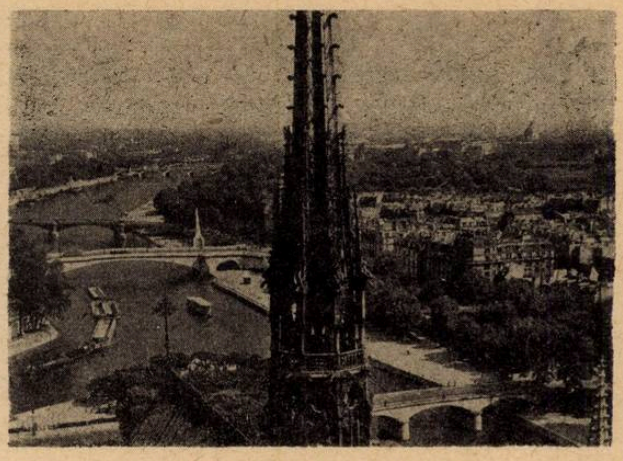
În sălile de balet se muncește serios, cu conștiinciozitate, chiar dacă de cele mai multe ori disciplina artistică este impusă de frica desfacerii contractului.

Am urmărit clasele școlii de balet a Operei și cea a Conservatorului și am constatat că, de mici, copiii sînt obligați să execute mișcări complicate, cu toate că, fiziceşte, corpul nu este încă pregătit. Accentuîndu-se în mod aproape exclusiv partea tehnică, se neglijează expresivitatea mișcării. De aici pînă la lacunele de conținut, ale spectacolelor, nu este decît un pas.

Problema coregrafiei contemporane nu este aceea a „baletului modern" sau a „baletului clasic", ci a spectacolului inspirat sau neinspirat, a spectacolului cu conținut de idei sau fără, a realizării cu talent sau a execuției lipsită de partea ei esențială, emoția artistică. Serile de balet sînt în majoritate formate din lucrări mici, realizate de mai mulți coregrafi. În felul acesta, repertoriul este variat, chiar dacă de multe ori această formulă neglijează unitatea de stil a întregului spectacol.

Astfel, am văzut la „Grand-Opéra", o seară cu trei miniaturi de balet : Symphonie écossaise", „Symphonie concertante", „Les Noces fantastiques", în realizările lui Georges Balanchine, Michel Descombay, și Sèrge Lifar.

Tot acolo, într-o seară „Ravel", au fost cuplate „Ora spaniolă" și „Daphnis și Chloe", în coregrafia lui Georges Skibine. La Opera Comică, în afară de „Spărgătorul de nuci" și alte balete tradiționale de mare întindere, se obișnuiește aceiași formulă. De exemplu, „Concerto" pe muzică de André Jolivet, „Prizonierul din Caucaz", pe muzica lui Haciaturian,



Privire panoramică de la Notre Dame

[amîndouă în montarea lui Skibine], seara fiind completată cu două numere de concert: „Rendez-vous" (muzica de Pierre Duclos) în coregrafia lui Descombay și „Simfonia neterminată" (Schubert și Peter Van Dyck). Aceasta din urmă se detașează net de toate celelalte printr-o coregrafie de înaltă ținută, foarte expresivă, simplă, fără efecte gratuite, într-o perfectă corespondență cu fraza muzicală. În interpretarea sensibilă, elegantă și sigură a balerinei J. Rayet, avînd ca partener pe coregraf, „Simfonia neterminată" a fost apreciată și primită cu multă căldură, chiar cu entuziasm de către spectatori. Dansul a emoționat întreaga sală, creatorul și-a spus cuvîntul simplu, cu sinceritate și talent, întrebuințînd mijloace de expresie originale bazate pe o serioasă școală și tehnică clasică.

Un spectacol foarte interesant a fost „Seara Stravinski", compusă din trei lucrări, în montarea lui Maurice Béjart, reprezentantul cel mai apreciat al baletului modern în Franța. Marele lui talent, școala serioasă și faptul că angrenează pentru realizările sale colectivele cele mai virtuose din punct de vedere tehnic, impresionează publicul.

Obsesia erotică ce caracterizează concepția sa ne-a făcut să avem unele rețineri, chiar dacă acele compoziții coregrafice, erotice, indecente de-adreptul, căpătau forma estetică necesară emoției artistice. Ne-am pus întrebarea dacă acest „modern" este sinonim cu mult trîmbițatul „balet contemporan", și am ajuns la convingerea că nu. Poți să fii de acord sau nu cu creația lui Béjart, dar trebuie să-i recunoști talentul și realizările de mare forță artistică.

Maurice Béjart influențează astăzi și pe alți coregrafi francezi. Se poate spune că și la noi există o oarecare influență a concepției lui. Este nevoie însă, în primul rînd de marea forță artistică și de talentul lui pentru ca astfel de spectacole să se ridice la nivelul adevăratei arte. În toate timpurile, arta a însemnat inovație, căutare, deschidere de noi orizonturi. Întotdeauna arta a fost sinonimă cu expresia noului în conținut și formă, deoarece, de fapt, actul creației însăși, este învingerea formei vechi pentru a exprima un conținut nou. Acesta este de fapt aspectul dialectic al problemei. Dar înnoirea limbajului artistic nu trebuie să devină un scop în sine, o obsesie, o modă. Toate străduințele noastre pentru îmbogățirea mijloacelor de expresie trebuie să fie făcute numai în scopul punerii în evidență a valorilor emoționale. Acestea sînt concluziile pe care le-am tras în urma vizionării numeroaselor spectacole de balet (sau de teatru), principii pe care cu ocazia acestei călătorii le-am verificat încă odată.

Trebuie subliniat și faptul că aceleași idei au fost împărtășite în discuțiile pe care le-am avut cu diferiți oameni de artă, creatori și critici, în cadrul unor întîlniri.

Atît eu cît și colegul meu Vasile Marcu, am fost impresionați de execuțiile strălucitoare ale dansatorilor primi, de virtuozitatea întregului ansamblu de la Grand-Opéra.

Cei care s-au detașat ca dansatori de mare clasă sînt Jean-Pierre Bonnefous și Jacqueline Rayet. Acestora le urmează Cyril Atanassoff, dansator cu un întins diapazon de posibilități, Peter Van Dyk, sensibil și cu mari posibilități de interiorizare, și Claire Motte, balerină dinamică, cu mișcare sigură, fapt care o duce la o execuție plină de agilitate și perfecțiune tehnică.

Cît privește pe Bonnefous, Rayet și Thibon, aceștia ne-au emoționat prin gama complexă a posibilităților lor artistice, dînd dovadă în rolurile pe care le susțineau de resurse inepuizabile de mare sensibilitate artistică. La toți aceștia sentimentele profund umane erau prezente mereu, chiar atunci cînd coregrafia nu favoriza pe deplin acest lucru.

Am subliniat acest aspect deoarece, în majoritatea cazurilor, preocuparea pentru execuția tehnică nu dă răgaz dansatorului să se preocupe de aspectul emoțional al creației sale.

Piața Concordiei

Una dintre cele mai agreabile întîlniri pe care le-am avut a fost aceea cu Sèrge Lifar, care, în ciuda vîrstei de 60 de ani, este tînăr şi cu multe gînduri de realizări viitoare. Am fost oaspeţii lui şi în compania lui şi a soţiei sale am petrecut ore plăcute, ca între adevăraţi prieteni. Deosebit de amabil, Sèrge Lifar ne-a povestit amintirile sale, ne-a împărtăşit proiectele sale de viitor, ne-a vorbit despre cele mai îndrăgite roluri pe care le-a susţinut, despre partenere ideale şi a arătat un deosebit interes pentru realizările noastre, pentru şcoala noastră de balet, pentru perspectivele trupei noastre. În semn de prietenie, ne-a invitat să semnăm în cartea lui de aur şi ne-a oferit în dar o fotografie cu dedicaţie pentru întregul nostru colectiv de balet şi cîteva din lucrările sale apărute în ultimul timp.

În cele 31 de zile trăite în marele oraş nu am văzut însă numai spectacolele cu un public cochet şi în cea mai mare parte lipsit de griji, nu am văzut numai jocul feeric al reclamelor de pe marile bulevarde, nu am văzut numai luxoasele limuzine cu cîini de rasă la geamul portierelor.

Parisul are şi străzi întunecoase, Parisul înseamnă şi metrourile neaerisite care duc oamenii grăbiţi la lucru, în Paris, alături de Folies Bergère sau de Moulin Rouge, există cei fără acoperiş, care dorm pe băncile parcurilor sau sub podurile Senei, aspect foarte boem pentru turiştii curioşi dar tragic ca realitate.

Nici artiştii nu sînt scutiţi de nesiguranţa zilei de mîine. În Montmartre sau în Montparnasse există o armată de pictori fără atelier şi de poeţi fără masă de scris, care, ziua şi noaptea, în schimbul unui dolar sau a cîtorva franci, îţi fac portretul sau îţi dedică o odă, care, trebuie s'o spun, este reuşită. Urcînd numeroase trepte, scări luminate palid de felinare vechi, pitoreşti, intri în atmosfera unui colţ aparte cu un specific deosebit, cu o viaţă a lui, alta decît cea de pe Champs-Elise. Aici întîlneşti tineri care speră ca pînzele lor să devină celebre sau bătrîni ale căror lucrări şi viaţă au început şi s-au terminat aici.

Cumpărătorii sînt, în general, turiştii, care le achiziţionează cu culorile încă ude, picturi care, probabil, înrămate şi expuse în saloane somptuoase, prilejuiesc punctul atractiv al unor serate mondene.

Noaptea sau ziua, în soare sau pe ploaie, Montmartre are tristeţea şi farmecul lui.

Bogatele impresii nu s-au sedimentat încă în totalitatea lor, şi în spaţiul care mi s-a acordat nu am făcut decît o succintă incursiune retrospectivă. Dar această călătorie m-a îmbogăţit sufleteşte şi mi-a mărit dorinţa de a realiza împreună cu colectivul meu, spectacole de balet care să emoţioneze publicul nostru larg.

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Biblioteca oraș
S I B I U

Cuprinsul

Pag.

Teodor Bratu (muzica și versuri)
Trăiască România socialistă 1

* * * Destinul măreț al României socialiste 5

* * * Din Rezoluția Comitetului Central al Partidului Comunist Român 9

MANIFESTĂRI ARTISTICE DE SEAMĂ

Spectacol la T.O.B. — **J.-V. Pandelescu** (11). Filarmonica „George Enescu" **J.-V. P.** (12). Orchestra Radioteleviziunii — **Liliana Firca** (13). Muzica de cameră — **N. Rădulescu** (13). Timișoara — **L. Füredi** (15). Brașov **L. Teclu** (15). Ploiești — **V. Popescu-Deveselu** (16). Tg. Mureș — **A. Zoltan** (17). Craiova — **B. Chelaru** (17). Craiova și Timișoara — **S. Georgescu** (18).

* * * Succese ale muzicii românești în lume 19

NOI CREAȚII

Dumitru Bughici
Simfonia a II-a de Wilhelm Berger. 23

Doru Popovici
Sonata pt. vioară de Dan Constantinescu 28

DE PESTE HOTARE

Mircea Simionescu
Bienala muzicală de la Zagreb. 31

Alfred Hoffman
Primăvara la Praga 35

Diamandi Gheciu
Compozitori oaspeți 43

Tilde Urseanu
Seri coregrafice pariziene 45

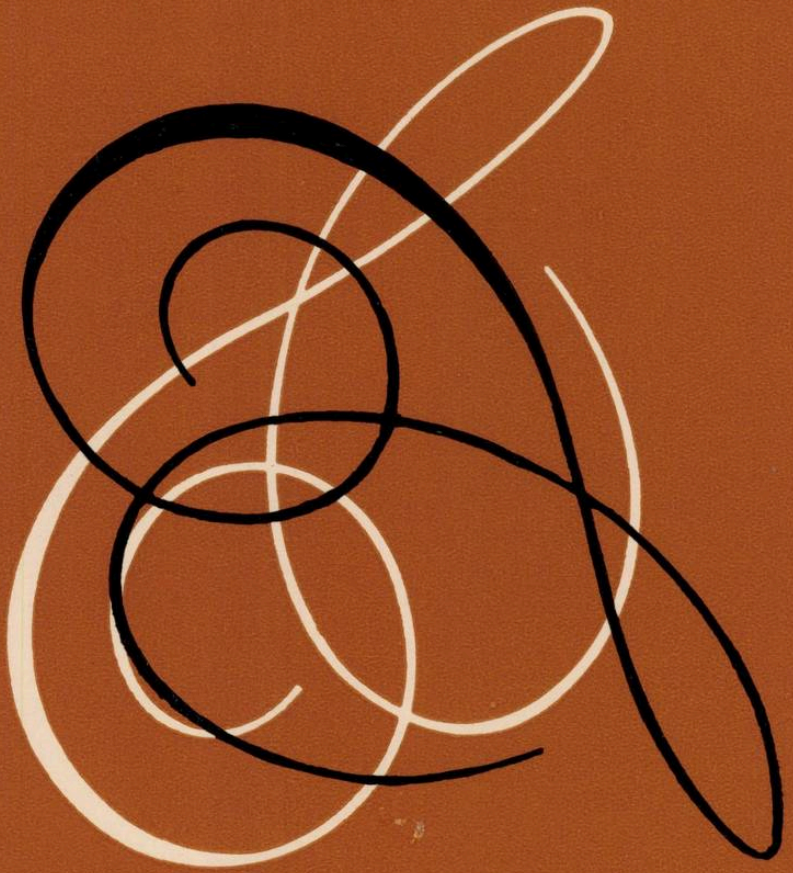
Telefon : 15.21.19 și 14.77.10.
Str. 13 Decembrie nr. 24, raion 16 Februarie.

I. P. „Informația" — c. 3241

42.416

LEI 7

...teca Oraș
...RIU



muzica

SEPTEMBRIE

1965

9

REVISTA
UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN R.S.ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTA

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XV Nr. 9 SEPTEMBRIE 1965

Deschiderea unei dezbateri: MAMAIA – 1965

de J.-V. PANDELESCU

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Instituirea, în 1963, a Concursului şi Festivalului de muzică uşoară de la Mamaia a avut un scop nobil. S-a urmărit stimularea forţelor creatoare ale compozitorilor cît şi relevarea unor talente noi în domeniul interpretării. Compozitorii şi amatorii au participat atunci masiv. S-a reuşit, în acelaşi timp, să se mobilizeze, alături de autori consacraţi de texte, unii poeţi de notorietate. Festivalul din 1963 a avut caracterul unei frumoase manifestări republicane şi a reprezentat o mişcare artistică pozitivă, cu caracter de masă. Cu acel prilej juriul a fost sever, selecţionînd din 443 cîntece, numai 16. Aceste lucrări purtau pecetea vieţii noi din patria noastră, fiind inspirate din frumuseţile impresionante ale litoralului, din entuziasmul tineretului şi dăruirea generoasă a acestuia. Cîntecele create atunci au fost frumoase. Ele sînt auzite şi azi.

Au fost relevaţi atunci unii interpreţi care s-au bucurat şi se bucură de aprecierea publicului: Constantin Drăghici, Doina Badea, Margareta Pîslaru, Aurelian Andreescu ş.a. Se cuvine cu atît mai mult subliniat succesul real al primului Festival, ale cărui melodii au pătruns departe în masa ascultătorilor de la noi şi chiar de peste hotare, cu cît timpul de pregătire, între data anunţării şi manifestarea propriu-zisă, de la Mamaia, a fost scurt.

Cel de-al doilea Festival, deşi nu se poate susţine că s-a aflat la nivelul primului, a avut totuşi atributele unei manifestări artistice, mai mult sau mai puţin, satisfăcătoare.

Din păcate, cel de-al treilea Festival s-a prezentat în condiţii cu totul deficitare care au stîrnit discuţii critice severe în rîndurile publicului ca şi în presă. Dintr-un anumit punct de vedere este foarte bine. Ne-am convins că marea masă a „consumatorilor" de muzică uşoară, îndeosebi tineretul, se află la un nivel ridicat sub raportul gustului, al preferinţelor, fiind în măsură să judece la just valoarea, sau mai precis... invaloarea, majorităţii producţiei apărută la Festivalul din anul acesta.

Or, dacă publicul s-a arătat atît de exigent, ecourile stîrnite în rîndurile adînci ale ascultătorilor, de la Radio şi televiziune, de către Festivalul 1965 fiind, în unanimitate, defavorabile, cu atît mai mult revine compozitorilor, interpreţilor şi, în genere tuturor celor interesaţi la prestigiul ce şi l-a cucerit muzica noastră uşoară, să îşi spună cuvîntul. În acest scop revista noastră deschide coloanele unei dezbateri largi şi curajoase asupra problemelor muzicii uşoare, dezbatere care, e de nădăjduit, că nu va fi lipsită de consecinţe favorabile.

Deocamdată vom încerca să cercetăm unele din multiplele deficienţe ale celui de-al treilea Concurs şi Festival de muzică uşoară. Este de arătat, în primul rînd, că deşi compozitorii erau avizaţi cel puţin de un an de zile că va avea loc această importantă competiţie artistică naţională, nu s-au străduit ca, din vreme, să nu lase la voia... inspiraţiei de ultimul moment, cîntecele pe care intenţionau, desigur, să le prezinte şi pe care se cădea să le şlefuiască din vreme, cu migală, aceasta fiind una din chezăşiile lucrului de calitate.

Juriul, deşi alcătuit, în parte, din membri de indiscutabilă competenţă ai Uniunii Compozitorilor, a vădit, am putea spune, indiferenţă faţă de calitatea bucăţilor admise, în etapa finală. (nici mai mult

9 11

nici mai puțin de 27 — ceea ce este o cifră enormă).

Cum s-au prezentat aceste cîntece care au stîrnit în chip unanim discuții defavorabile?

Tematica? De o indiscutabilă platitudine și uniformitate, rezumată de titluri ca Dragoste, Cît de mult te iubesc, Noi ne iubim, Cu tine, Fără tine, Cînt de dragul cui mi-e drag etc. etc.

A prezenta o seară întreagă asemenea piese, chiar de ar fi avut calități deosebite și tot ar fi sfîrșit prin a plictisi publicul. Dar ce se poate spune despre o piesă convențională ca într-o zi de Edmond Deda, de lipsa de personalitate vădită de unele piese ca Reîntoarcere de Mircea Popovici sau de cenușiul din Seri la malul mării de Sile Dinicu? Marcel Ionescu a scris o melodie de bar M-a oprit un om pe ritm de bossa-nova; ar fi putut fi interesantă cu o poantă, cît de cît, de originalitate. Nu a avut-o. Banală, de asemenea, melodia lui Petre Mihăilescu Pînă la cer, pe un tempo de twist lent. Ne întrebăm (și nu numai noi) ce rost a avut admiterea unor asemenea piese, tipărirea lor de către Editura muzicală a Uniunii compozitorilor? Mai mult decît atît, imprimarea lor pe discuri!

Laurențiu Profeta, muzician de larg orizont artistic și stăpînind bine meșteșugul de simfonist s-a afirmat de data aceasta și în domeniul muzicii ușoare. Cîntecul său Fără tine pe versuri de Constantin Teodori are o melodie frumoasă pe un ritm de vals vienez. Dar unele modulații, mai complicate — ca de pildă la pasajul dolcissimo-sognando — credem că fac piesa sa puțin accesibilă micilor orchestre și cîntăreților de muzică ușoară. Tot astfel, piesa sa Dans de valuri la Mamaia, expresivă, sugestivă, bine scrisă, (nu fără anumite influențe Ravel) poate figura cel mult într-un concert de estradă. Nu putem crede că o formație obișnuită de muzică ușoară se va hazarda să atace o asemenea lucrare care ține mai degrabă de genul simfonic decît de cel „ușor". Viorel Doboș, bun compozitor, priceput orchestrator în domeniul teatrului muzical, a scris bucata Noi ne iubim care are un caracter hispano-românesc. Ar putea fi antrenantă dar abuzul de anumite interjecții (hoho-hoho etc.) nu a fost de natură să-i creeze succesul, dimpotrivă. Este inutil să insistăm asupra altor bucăți ce se scufundă într-o uitare, — ce consolare! — irevesibilă. Să aruncăm o privire asupra lucrărilor premiate, pentru a releva mai întîi că juriul a avut totuși curajul să nu decearnă marele premiu...

A acordat premiul Uniunii compozitorilor lui Radu Șerban pentru Spune-mi și te cred. Este o piesă lirică, lentă, melodioasă, dar... adormitoare. Acest fruntaș al muzicii noastre ușoare ne-a obișnuit cu piese incomparabil mai pregnante, mai bune.

O încercare izbutită de împerechere a melodiei și ritmicei populare românești cu ritmurile dansante de largă circulație universală a vădit cîntecul Dorule de Temistocle Popa pe versuri de Aurel Storin (Premiul Uniunii scriitorilor). Îl socotim unul dintre cele mai bune (o melodie lirică frumos echilibrată) ale Festivalului. O încercare similară a făcut și George Grigoriu în Mureșanca pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu. Este un cîntec românesc pe ritm ardelenesc convertit în twist. Compozitorii noștri trebuie să se aplice cu ardoare la crearea unor asemenea bucăți pe temeiul intonațiilor și ritmurilor proprii cîntecului nostru popular. Ele au toate șansele să se impună și peste hotare prin originalitatea și bogăția lor melodico-ritmică de esență românească.

George Grigoriu a fost distins cu premiul Uniunii Tineretului Comunist pentru Să cîntăm pe versuri de Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu — o bucată melodioasă, plină de viață. Este una din puținele piese care credem că va prinde pe lîngă tineret.

Vasile Veselovski se dovedește odată mai mult un melodist inspirat. Piesele sale sînt poate cele mai izbutite. Compozitorul are o turnură de frază melodioasă și originală, o anumită rezonanță intonațională românească discretă, subtilă. Cîntecele sale — cele mai acceptabile în acest festival — au fost distinse cu Premiul Litoralului (Luna la Mamaia — versuri de Const. Cîrjan) și Premiul Radioteleviziunii — (Cu tine — versuri de Aurel Storin).

Este curios însă cum autori consacrați ca Nicolae Kirculescu, Elly Roman, Aurel Giroveanu, Noru Demetriad nu au realizat cîntece care să răzbată cu putere, să entuziasmeze pe ascultători, dacă nu pe juriu. S-au ridicat cel mult la cîte o... mențiune. Desigur, nu toate cîntecele — fie ele cît de ușoare — își dezvăluie potențele chiar de la o primă audiție. S-au văzut bucăți care au devenit șlagăre, fără concursul juriului, după cum hotărîrile juriului sînt adesea „apelate" (ca să nu spunem contestate) de publicul mare.

De altfel, între șlagărul care, așa cum îl arată numele lovește, impresionează și prinde de la început (chit că mai curînd sau mai tîrziu moare) și bucata de valoare intrinsecă, este o sensibilă deosebire. Pentru acest din urmă caz s-ar recomanda — dacă nu ar fi de o execuție exigentă — piesa menționată Dans de valuri la Mamaia de Laurențiu Profeta. Acestea sînt însă excepții.

O problemă dintre cele mai importante și care rămîne deschisă, în continuare, este aceea a orchestrațiilor. Cu regret trebuie să arătăm (pentru a cîta oară?) că majoritatea compozitorilor de muzică ușoară nu își orchestrează singuri bucățile pe care le scriu. Cu aceasta se îndeletnicesc cîțiva aranjori și orchestratori pricepuți, este adevărat, (Richard Oșanitki, Cornel Popescu, Lache Angelescu etc.) dar a căror fantezie nu este inepuizabilă, mai ales cînd li se încredințează un număr mare de lucrări. S-a ajuns astfel la formule tipice, la șabloane care uniformizează bucățile — lucru constatat cu deosebire la cel de-al treilea Festival. La orchestra Radiodifuziunii apar aproape invariabil faimoasele ecouri de coarde — gen Mantovani — pentru a da doar acest exemplu devenit supărător. La orchestra Electrecord, abuzul orgii electronice, duce de asemenea la formule stereotipe ca de pildă acele staccato-uri cu care sînt deschise mai toate bucățile. Ne întrebăm însă ce fel de compozitor este acela care nu are posibilitatea de a-și orchestra personal (și cu personalitate) lucrările? Ce s-ar face acești compozitori dacă orchestratorii ar refuza să se pună în slujba lor? Am mai avut asemenea exemple în domeniul muzicii simfonice unde odată cu dispariția lui Theodor Rogalski anumiți autori

(și autoare) de cantate și oratorii au dispărut ca atare.

Nu putem vorbi despre muzică fără a discuta, cît de cît textele. Cel de al treilea Festival a adus o seamă de nume mai puțin cunoscute (Mihai Dumbravă, Aurel Storin, Ion Butnaru, Viorel Burlacu, Cornelia Cristescu ș.a.). Una dintre funcțiile Festivalului este aceea de a promova creatori și interpreți noi. Foarte bine. Cu o condiție, ca producțiile lor să reprezinte ceva : un vers bun, o imagine frumoasă, sugestivă. Ce ne oferă însă Festivalul ? versuri de ordinul (Visul ce-adoarme cu tine mereu / Zi și noapte cînd / Fiecare gînd / Spune-mi că sîntem... / (Mihai Maximilian). Aurel Storin : „într-o zi, într-o zi, cît aș vrea, cît visez mereu ca-ntro zi cînd cuiva ai să-i spui „te iubesc", să fiu eu, ai să-mi spui într-o zi"... Nu mai comentăm. Să amintim că autorul de mai sus, a luat, alături de Temistocle Popa premiul Uniunii scriitorilor. Sînt folosite apoi unele figuri poetice de ordinul acesta Luna arde (de par-că ar fi luminare...) (C. Cîrjan), Cornelia Cristescu așterne versuri de o banalitate absolut înduioșetoare : Inima îmi tresare în piept / Și sînt cuprins de dor cînd te aștept... / etc., iar Harry Negrin, autor cu veche experiență își ia libertatea de a face tautologii de soiul : „Cînt de dorul cui mi-e dor"...

Sînt spicuiri făcute absolut în treacăt. La o cercetare mai adîncită, greșelile, licențele, ar fi, sîntem siguri, mari.

Interpretarea...

Aici sînt de relevat alte racile. Alături de orchestrele Radioteleviziunii și Electrecord s-a manifestat și o formație instrumentală redusă condusă de Horia Moculescu iar într-o seară, consacrată muzicii ușoare românești, cvintetul „Mamaia", și septetul „Tinerii". Sînt formații recente, mai mult sau mai puțin debutante, asupra cărora orice judecată de valoare ar fi prematură. Să notăm că s-au manifestat promițător tinerele Graziela Chițu, Nela Urziceanu, Elena Babici. Ne întrebăm însă dacă juriul a cunoscut de auditu pe unii din ceilalți cîntăreți, promovați de cine? de OSTA? și după care criterii ? Ne îndoim.

Festivalul nu trebuie să fie considerat un soi de cobai pe care să se experimenteze calitatea sau virtualitățile unor așa-zișI cîntăreți. Dar să-i lăsăm pe aceștia să se formeze pentru a urmări pe cei consacrați.

Constantin Drăghici este marele favorit (încă) al publicului. Calitățiile sale vocale sînt binecunoscute și nu mai stăruim asupra lor. E de făcut doar observația că tînărul cîntăreț ar trebui să-și diversifice cît de cît, interpretarea, căci tot ce cîntă poartă o pecete uniformă. Și încă ceva. În cîteva rînduri Drăghici a dat semne de oboseală. E și normal, cînd după ce a cîntat cîteva bucăți în fiecare seară la Festival, în loc să se repauzeze, pleacă să-și împlinească (la ora 1 noaptea) angajamentul la barul „Perla"... Mai e necesar să-i spunem că vocea nu este un instrument oarecare ? Chiar și acela trebuie îngrijit, necum glasul uman.

Margareta Pîslaru, marea descoperire a anului trecut, stă pe loc, în cazul cel mai bun. Cîntă fără fantezie, cu o mimică (îndeosebi jocul ochilor) cu totul stereotipă care sfîrșește prin a deveni șablonardă. S-a văzut, de altfel, reacția publicului, rezervat, neentuziasmat. Aurelian Andreescu cîntă, de asemenea, aidoma, tot ce i se dă să interpreteze, fără nici o diferențiere de la o bucată la alta.

Ilinca Cerbacev cîntă cu viață. Singura observație e că se agită enorm în scenă. Această mișcare exagerată va sfîrși prin a obosi nu numai pe cîntăreață dar și pe public.

Jancsy Körössy s-ar cere, a fi poate, mai folosit. Este un ritmician desăvîrșit și un improvizator de fertilă imaginație.

În seara de decernare a premiilor s-a comis o greșeală evidentă. Organizatorii Festivalului, au hotărît să prezinte o singură dată cîntecele destinate premiilor, în restul programului, introducînd cîntecele celui de al doilea festival, în interpretările respective, din anul trecut. Acestea au ocupat majoritatea programului... Așa dar, în loc să se popularizeze cîntecele actuale, s-a recurs la cîntecele din trecut. Era o recunoaștere tacită a eșecului Festivalului al III-lea. La această eroare sîntem obligați să asociem, ca părtaș, și juriul care a admis să se comită.

Am văzut în programul de sală afișate cu litere foarte vizibile Regia (Sorin Grigorescu), Scenografia (Doina Levința și Vasile Rotaru), Asistent de regie (Petre Popescu), Lumini (Titi Constantinescu) etc. Regia, scenografia, au fost nu deficitare ci de-a dreptul inexistente. Rareori s-a văzut un decor mai searbăd, mai anemic, mai palid, o prezentare mai puerilă și banală lipsită de umor, pe care efortu-rile lui Mihai Florea (de la microfonul concursurilor „Cine știe cîștigă") nu a reușit să o învioreze în nici un chip. Au fost aduși, în mod uniform, compozitorii, să vorbească fiecare despre sine — lucru deseori dificil, dacă nu penibil, pe care întrebările aproape aceleași, ale prezentatorului, îl făcea și mai evident. Deseori „galeria" a făcut observații judicioase și necruțătoare asupra deficiențelor sonorizării. În seara decernării premiilor prezentarea a fost încredințată unei fete tinere, necunoscută, nepriceputâ, stîngace. Au fost prezenți, în serile Festivalului și cu deosebire în etapa finală, o seamă de străini. Ne întrebăm ce impresie le-a făcut acest faimos Festival care s-a desfășurat sub semnul exclusiv al dezorganizării, al improvizației.

Culorile cu care a fost zugrăvit tabloul Festivalului 1965 nu sînt sumbre, ci doar reale. Concluziile sînt implicate în succesiunea celor sus arătate. Credem cu acest prilej că va fi absolut necesar ca secția de muzică ușoară a Uniunii compozitorilor să fie solicitată a-și spune cuvîntul pe viitor în problemele Festivalului, cu toată seriozitatea. Sîntem de părere de asemenea ca termenul de închidere al prezentării lucrărilor să fie mult scurtat iar selecționarea făcută cu severitate, pentru ca Festivalul propriu-zis să fie pregătit din vreme, așa cum se cuvine. Dorim ca Festivalul de muzică ușoară de la Mamaia să reprezinte aceea ce s-ar fi cuvenit să fie și care a fost și este în gîndul inițiatorilor: o manifestare artistică de prestigiu național unde să se afirme cu plenitudine, cele mai de seamă talente ce activează în acest domeniu al muzicii noastre.

PE TEME DE CREAȚIE

Afirmări românești

Al 15-lea Concurs Internațional de Cvartet de coarde (compoziție și interpretare) organizat de Orașul Liège-Belgia, sub înaltul patronaj al Reginei Elisabetha și al Ministerului Educației Naționale și Culturii, care s-a desfășurat în luna septembrie a.c. a prilejuit o nouă afirmare excepțională a muzicii românești: în urma unei extrem de severe și minuțioase examinări a lucrărilor prezentate de compozitori din Austria, Elveția, Italia, R.F. Germană, Olanda, România, Cehoslovacia, Franța, Ungaria, Polonia, S.U.A., Spania, Argentina, Japonia și Belgia, premiul I a fost atribuit cvartetului prezentat sub denumirea „Epos" compus de Wilhelm Berger-România.

Din juriu au făcut parte muzicieni de prestigiu printre care R. Vouillemin, directorul Conservatorului de muzică din Liège, Toni Aubin (Franța), René Defossez (Belgia), B. Liatoșinski (U.R.S.S.), E. Meyers (S.U.A.) ș.a.

Cvartetul de W. Berger a fost prezentat în competiție publică finală de Cvartetul Bartók din Budapesta.

În numărul viitor al revistei noastre vom reveni cu referiri mai detailate asupra lucrării și ecourilor stîrnite.

Cantata de cameră „Lupta cu inerția" de Anatol Vieru

de WALTER MIHAI KLEPPER

Anatol Vieru este unul din acei compozitori, care își pun în mod deosebit problema îmbrăcării conținutului bogat de viață actual, în forme artistice — muzicale profunde și expresive.

Caracteristice pentru creația sa de maturitate (după 1954), sînt două aspecte fundamentale: realizarea unor forme muzicale concise și echilibrate, stăpînite de o gîndire muzicală severă; căutarea și aflarea mijloacelor de expresie cele mai corespunzătoare în vederea reliefării ideilor sale. Desigur, rezultatele și reușitele nu sînt mereu aceleași, ele aflîndu-se în funcție de epoca creatoare, de problematica abordată și de rezolvarea artistică, găsită pentru fiecare lucrare în parte. Vom întîlni aceste aspecte, poate mai puțin în concertul pentru orchestră (1954), dar mai mult în cele două cvartete (1955—1956) și cvintetul cu clarinet (1957), apoi și mai mult în lucrările sale concertante (flaut și orchestră 1957, violoncel și orchestră 1962, pian și orchestră 1964) și vocal-instrumentale (lieduri, oratoriul „Miorița" — 1956—1957, „Cantata anilor lumină" — 1960, cantata de cameră „Lupta cu inerția" — 1959—1960).

Muzica lui Vieru nu se desfășoară în afara unor sensuri precise. Ascultînd-o, îți dai seama că dorește mereu să exprime, să comunice ceva. Vieru trăiește din plin viața noastră contemporană, cu sensurile și semnificațiile ei complexe, iar redarea esenței

acestei vieți în forme artistice cît mai înalte este la el o chestiune de cea mai mare răspundere și importanță. Fiind un creator neobosit, a dat la iveală, în decurs de un deceniu, un număr destul de bogat de lucrări de genuri diferite. În această perioadă, el învinge din ce în ce mai mult dificultățile materialului sonor, reușind, în cele din urmă, să-l stăpînească cu o deosebită măestrie și inventivitate. Din această permanentă confruntare, va rezulta un limbaj și o modalitate de expresie proprie.

Vieru este un spirit lucid, analitic. La el actul de creație nu se desfășoară sub impulsul unor inspirații de moment întîmplătoare, în care muzica se realizează pe cale afectivă. Vieru, înainte de toate gîndește muzica. Emoția, prin urmare nu este o premiză, ea se naște în clipa contactului cu materialul sonor, pe care îl mînuiește cu precizie și siguranță. De aceea expresivitatea muzicii sale va fi întotdeauna în raport direct cu gradul de incandescență emoțională dobîndită tocmai în această întîlnire cu materialul său de construcție.

Deci, punctul de plecare în actul de creație la Vieru, va fi materialul. Însăși obținerea, pregătirea și ordonarea acestui material se desfășoară sub semnul actului creator. Baza materialului îl formează modurile sale, cu intervale caracteristice modurilor populare. Un asemenea mod este format de regulă din două scări, avînd un număr de sunete limitate, care se completează reciproc, fiind angrenate deseori în cadrul totalului cromatic. Aceste moduri sînt elaborate după concepte științifice, în care respectarea tendințelor naturale ale sunetelor va fi legea de bază. Modurile sînt de cea mai mare importanță pentru realizarea unei structuri muzicale, fiind în același timp material de construcție și izvor de energie. În forța lor potențială sînt incluse atît valorile spațiului cît și ale timpului muzical.

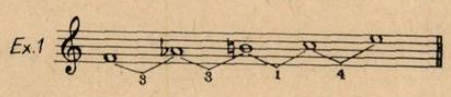
Cantata de cameră „Lupta cu inerția", a fost compusă între anii 1959—1960 și prezentată în primă audiție în martie 1963 [1]).

Miezul compoziției îl formează două cicluri de lieduri pe versuri de G. Bacovia și N. Labiș. Aceste două cicluri sînt încadrate și despărțite de cîte un trio instrumental (pian, vioară, clarinet), după următoarea schemă :

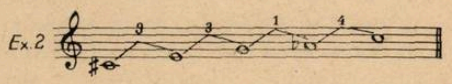
Trio I	*Ciclul 4 lieduri*	*Trio II*	*Ciclul 3 lieduri*	*Trio III*
pian vioară clarinet	G. Bacovia tenor + pian	pian vioară clarinet	N. Labiș mezzoso-prana + pian	pian vioară clarinet

Materialul tematic va fi obținut din următoarele 4 moduri :

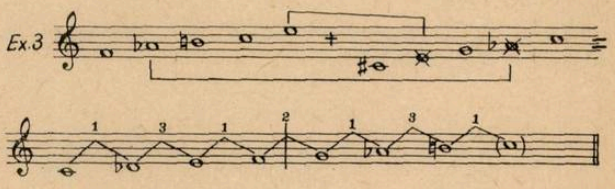
Modul I.



Complementarul acestui mod va fi el însuși transpus la 4 semitonuri în jos.



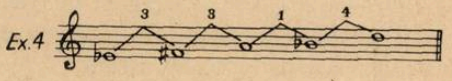
Aceste două scări adunate, dau, prin eliminarea sunetelor care se repetă, o scară nouă cu următoarea înfățișare :



Această scară, formată din două tetracorduri simetrice, nu este altceva decît un foarte cunoscut mod popular.

Acționarea modului, în cadrul totalului cromatic se va face cu ajutorul unei alte transpoziții a modului, aflată pe axa de simetrie tonală a celor două scări întrebuințate, deci, la numai două semitonuri în jos.

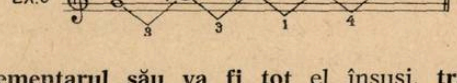
Scara 1	Scara 3	Scara 2
Fa	*Mi bemol*	*Do diez*



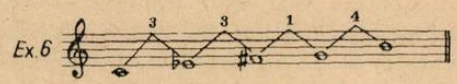
Complementarul acesta ne dă exact cele 5 sunete necesare pentru a completa scara din exemplul 3 pînă la totalul cromatic. Avem de-a face deci, cu un mod simetric, polivalent care, complementîndu-se cu el însuși dă naștere, în funcție de transpoziția respectivă, la alte moduri.

Modul I va fi întrebuințat în primul trio, în cele patru lieduri Bacovia și în primele 4 variațiuni ale trioului II.

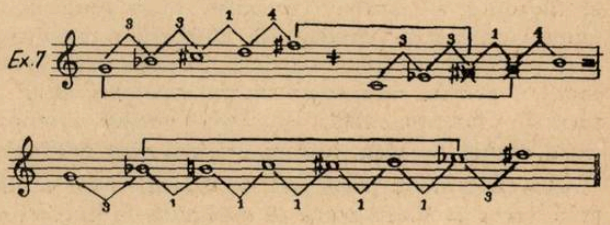
Modul II se formează tot din modul I.



Complementarul său va fi tot el însuși, transpus de data aceasta cu 5 semitonuri în sus.



Făcînd suma sunetelor acestor două scări (prin eliminarea notelor care se repetă), vom obține o scară nouă care va fi modul II.



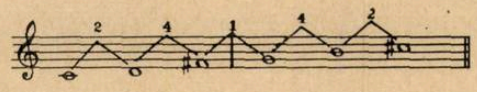
1 Interpreții : Martha Kessler, (mezzo-soprană), Ion Piso (tenor), A. Hrisanide (pian), A. Abramovici (vioară), A. O. Popa (clarinet).

Caracteristica principală a modului II o constituie o aglomerare de semitonuri aflată pe axa de simetrie a modului denumită în mod obișnuit „fascicol sonor". Aglomerarea aceasta de semitonuri nu se produce în urma unui act arbitrar, ci izvorăște din însăși natura modului, constituind acea particularitate ce se poate încadra în așa numitul ethos modal.

Modul II va fi întrebuințat în liedul al doilea din ciclul Labiș.

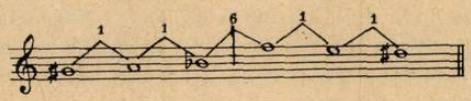
Modul III a mai fost folosit de compozitor în oratoriul său „Miorița"

Ex.8



cu complementarul său

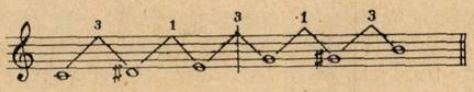
Ex.9



Modul acesta, cu trăsături foarte diatonice va fi întrebuințat în variațiile 5, 6, 7, ale trioului II în liedurile 1 și 3 pe versuri de Labiș și în trioul final.

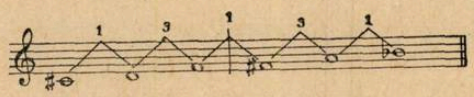
Modul IV, nu aparține compozitorului, ci este unul din cunoscutele moduri al lui Messiaen

Ex.10



cu complementarul său

Ex.11



Modul IV, va fi întrebuințat de asemenea în liedul al doilea din ciclul Labiș.

Aceste patru moduri vor sta la baza întregii cantate.

După cum am mai spus, cantata se axează în principal pe două cicluri de lieduri pe versuri de G. Bacovia și N. Labiș. Problematica diferită, ca și complexitatea universului celor doi poeți cereau o rezolvare muzicală ce nu se putea opri numai la aceste două cicluri. Vieru a simțit că investigația trebuie dusă mai departe, că dezbaterea muzicală trebuie să cuprindă cît mai mult din lumea poetică și filozofică a poeților, iar însăși ideia centrală, a „luptei cu inerția" trebuie să găsească o rezolvare mai profundă pe plan muzical. Aceasta este, cred, motivul pentru care compozitorul apelează și la o formație instrumentală, opunînd-o vocilor acompaniate numai de pian, într-un original cînt antifonic.

Alăturarea unor poeți atît de diferiți, mi-o explic prin faptul că Vieru dorea să sublinieze la maximum mesajul labișian. Pentru aceasta el avea nevoie de elemente premergătoare, contrastante. Le-a găsit, fericit, în poezia lui Bacovia. Trebuie să mai remarc că triourile instrumentale poartă cîte un moto din poezia lui Labiș. Sensurile profunde ale acestor motouri vor ajuta imaginația noastră să pătrundă mai adînc în esența muzicii.

De fapt, în această lucrare se înfruntă două lumi: cea a singurătății și a resemnării neputincioase, în cadrul unei societăți nedrepte, cu cea a „luptei cu inerția" pentru redobîndirea demnității umane.

Primul trio, cu următorul motto:

Ne-a părăsit lumina, culoarea ne-a uitat
Și șoaptele-și pierdură-nțelesul pe vecii
Și trupurile noastre în gol s-au destrămat
Sub aiurarea nopților tîrzii.

(Labiș „Gol")

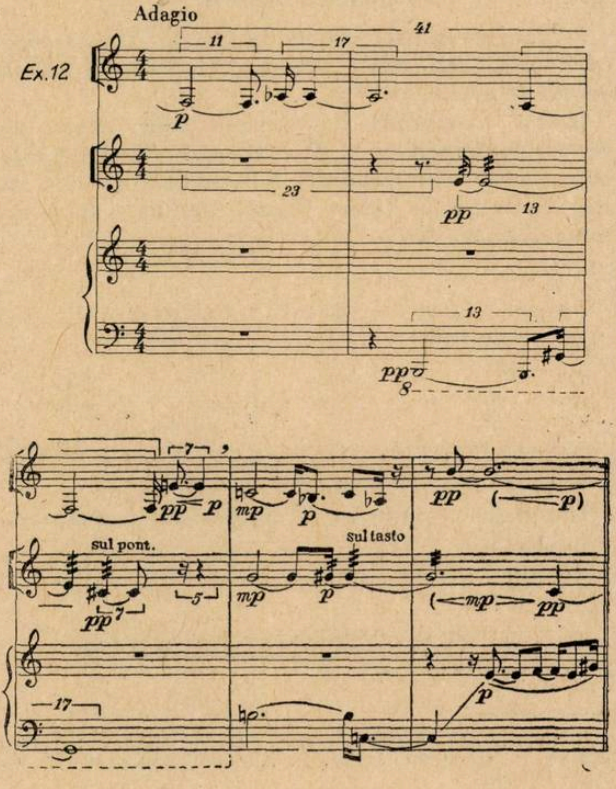
are menirea evidentă de a pregăti, chiar de a anticipa lumea poeziei bacoviene.

Intrările succesive, în nuanța de piano ale instrumentelor, pe note lungi, ținute, aducînd fiecare o culoare proprie, crează sonorități calde, auzite de departe. Cu toate că în desfășurarea sonoră lentă intervin atacuri și accente aritmice, muzica degajă o liniște profundă. Mersul lin la două și trei voci pare prelungit la nesfîrșit. Vor exista din timp în timp și încercări de întrerupere, încercări de învolburare, cu aglomerări sonore de o grafică neliniștitoare, dar ciudat, sentimentul liniștei, a unei profunde retrageri în miezul ființei noastre nu ne părăsește. Încetul cu încetul această liniște se transformă în resemnată meditație:

...Ne-a părăsit lumina, culoarea ne-a uitat...

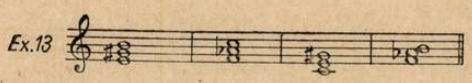
Pentru a ne putea face o imagine clară asupra gîndirii lui Vieru, voi analiza mai amănunțit un fragment (primele 5 măsuri) al acestui trio:

Ex.12



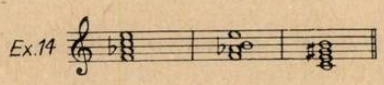
După cum se poate observa toate sunetele întrebuințate provin din modul I. Clarinetul și pianul folosesc scara modului pe fa, iar vioara cea pe do. Desigur, notele nu apar în ordinea fixată în mod, ci sînt orînduite de compozitor în funcție de gradul de expresie dorit (va exista chiar și o excepție: în măsura a 4-a apare un si bemol la clarinet, notă străină de aceste două scări). Intrările, ca și desfășurarea melodică a vocilor se fac pe principiul ritmului complementar. Interesant de remarcat, prezența numerelor prime ca element ordonator al evoluției ritmice. Aceasta, departe de a fi un joc gratuit, dă posibilitatea compozitorului de a obține aritmicitatea dorită.

Din punct de vedere armonic, vom găsi o serie de acorduri proprii sistemului armonic funcțional clasic, dar care provin aici din modul I.



După cum se vede, modul acesta cuprinde cele patru acorduri fundamentale din scara diatonică.

De asemenea, se mai pot obține 3 acorduri de septimă.



Aceste combinații armonice se vor regăsi pe parcursul întregului trio.

Ciclul de patru lieduri pe versuri de G. Bacovia care urmează primului trio, cuprinde stări diverse ale aceleiași lumi trecute. După conținutul de idei, ele se grupează două cîte două. Primul („Nocturna") și al doilea („Fanfara") pătrunsă de melancolie și tristă meditație, iar celelalte două („Și ninge" și „Amurg"), și cu accente de notații sociale.

Folosind același nucleu tematic (modul I) Vieru reușește, de cele mai multe ori cu mijloace uimitor de simple, să creeze patru piese diferențiate ca organizare și expresie. Muzica nu se mulțumește să ilustreze textul, să producă atmosferă. Ea se constituie ca un factor nou, aducînd propria ei personalitate în universul poeziilor.

Construcția liedurilor se bazează în ansamblu pe precepte clasice în care constituirea frazelor melodice, dezvoltări, reveniri și repetări, sînt liniile directorii. Astfel, vom întîlni frecvent schema de construcție a—b—c—, ca și variațiile acestei scheme. Schemele însă nu sînt niciodată rigide, stereotipe. Ele se supun necesităților versurilor, pe care compozitorul le îmbracă în sunete cu o deosebită fantezie.

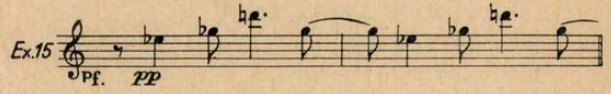
Caracteristic pentru aceste lieduri, ca de altfel pentru întreaga lucrare, este logica evoluției materialului tematic.

După cum am mai spus, Vieru mînuiește un material deosebit de restrîns, ceea ce pe lîngă multiple avantaje, implică și un serios pericol, acela al repetării, al monotoniei. Deși tehnica ostinatoului variat pare că stă la baza gîndirii sale, nu ai niciodată sentimentul că ți se servește prea mult dintr-un anumit fel. La Vieru, simțul echilibrului și al proporțiilor este o stare naturală.

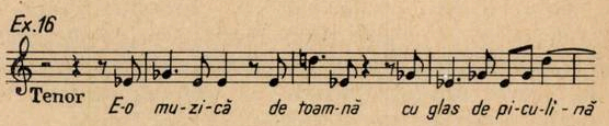
Înainte de a trece la analiza ciclului de lieduri pe Bacovia, trebuie să arăt felul ingenios în care se face trecerea de la trio I la primul lied.

Cînd am analizat modul I, am arătat că este format din cinci sunete, care transpuse de două ori devin și complementarul modului.

Primul trio se bazează în majoritate pe scările modului care începe pe notele fa și do diez, iar primul lied din ciclul Bacovia, debutează cu scara pe mi bemol. Pentru a obține o legătură cît mai firească, Vieru introduce în ultimile cinci măsuri ale trioului, scara pe mi bemol, care se va cristaliza apoi într-o formulă ostinată la pian (pe 3 sunete din scară) și care va însoți în continuare vocea cîntată.

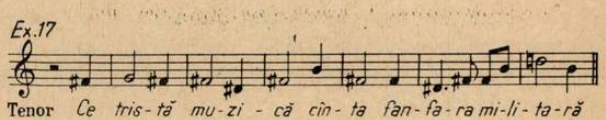


Vocea (tenor) va folosi și ea aceleași 3 sunete dar în altă succesiune, formînd de asemenea o structură ostinată.



Trecerea de la trio la primul lied, se face deci pe nesimțite, iar liedul, cu toate că va folosi același mod (I), va avea o expresie nouă.

În liedul al doilea „Fanfara", grotescul ca și amărăciunea situației, sînt redate în muzică, de asemenea prin cîteva procedee simple. Întîi, suprapunerea melodiei cu ritm de 3/4 peste un acompaniament binar. Apoi o oscilare armonică permanentă între minor și major, ca și realizarea unor inflexiuni melodice tipice ale tenorului.



„Ce tristă muzică sună / fanfara militară", spune Bacovia și ce trist sună acordul frînt de si major cu re diez jos și re becar sus (măs. 6—7) în muzica lui Vieru.

Atmosfera oarecum asemănătoare din primele două lieduri se schimbă brusc în liedul al treilea („Și ninge").

Și ninge în orașul mare,
E noaptea plină de orgii
S-aud orchestre și fanfare.
Iar prin saloane aurii
. . . . . .

Redarea universului concentric, parcă lipsit de scăpare, cuprins în această poezie, l-a obligat pe

Vieru la căutarea unor soluții muzicale mai complexe. Clinchetul acordurilor în suprapuneri politonale, mișcarea motorică a acestora ca și nuanța de ff redau foarte plastic o stare crispată, de coșmar. Organizarea formei într-un canon recurent vrea parcă să exprime pe plan muzical, natura halucinant concentrică a acestei lumi.

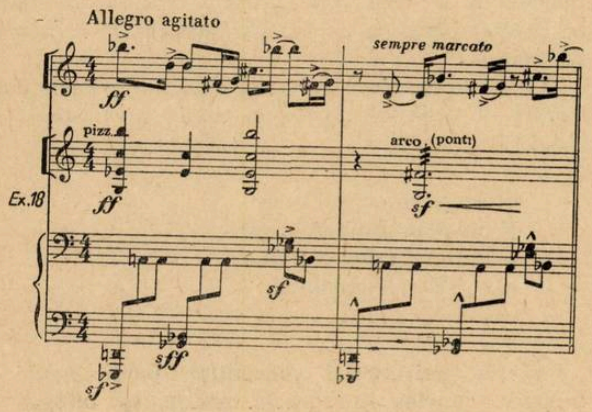
Starea de agitație lăuntrică din „Și ninge" se amplifică în ultimul lied „Amurg", căpătînd accente grotești, ridicole. Dar pe lîngă persiflarea grandilocvenței găunoase, Vieru reliefează și aspectele de protest cuprinse în poezie.

Trec burgheze colorate
în cupeuri de cristal —
E o veșnică plimbare,
Vălmășag milionar...
. . . . . .
..Dar notează-n cartea vremii
filozoful proletar :
Greve, sînge, nebunie,
Foame,
Plînset mondial...
Pe cînd lasă — amurgul flăcări
Pe-un final ce se anunță,
Pe-un decor miliardar...

Caracteristica principală a melodiei liedului „Amurg" o constituie succesiunea de intervale îndepărtate. Aceasta ca și acompaniamentul „punctat" de scurte formule incisive cu caracter ostinat, ne crează impresia unei destrămări fizice. Desele schimbări de măsură, insistența formulelor melodice cu cadențări suitoare ca și nuanța aproape permanentă de forte subliniază și mai mult acest sentiment.

Ciocnirile de forțe enunțate în ultimul lied își vor găsi punctul culminant în Trioul II. Acesta constituie de fapt o dezvoltare pur muzicală a imaginilor poetice din „Amurg". Situat între cele două cicluri vocale, trioul II are rolul dublu de a încheia primul și de a pregăti pe cel de al doilea. În această situație, vom asista întîi la confruntări violente în care elementele se dezagregă, iar apoi la acumulări sonore mai calme, dar încă pline de tensiune, care ne vor introduce în universul robust și tonic al poeziei lui Labiș. Ascultînd acest trio, ni se pare că asistăm la destrămarea unei lumi și la nașterea alteia.

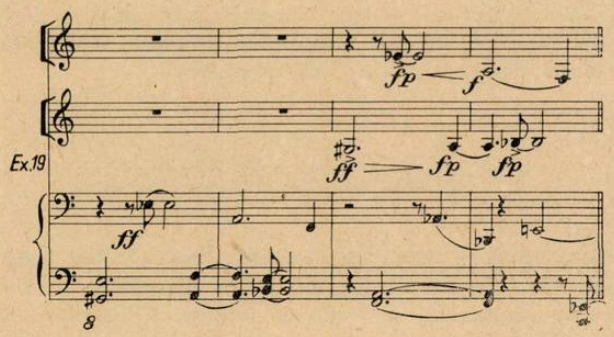
Pentru realizarea formei trioului II, Vieru a ales tehnica variațiilor fără temă (variații libere). Un



număr de șapte variații se înlănțuie fără întrerupere. Ostinatoul melodic și ritmic joacă un mare rol în elaborarea variațiilor.

Variațiile 1—4 avînd rolul de încheerea ciclului bacovian, vor folosi ca material tematic modul I, iar celelalte (5—7), destinate pregătirii atmosferei pentru poeziile lui Labiș, sînt clădite pe modul III („Mioriță").

Prima parte a trioului (variațiile 1—4) va avea un tempo foarte agitat cu combinații ritmice de tip stravinskian. În partea a doua (variațiile 5—7) vom asista la acea „calmare" de care am mai vorbit. Ca scriitură, aceste variații din urmă amintesc întrucîtva de trio I, dar avînd o altă expresie.



Motoul trioului întărește această convingere :

„Dar un popor de umbre se zbuciumă în pripă
Neliniștit aleargă în clocotire grea
Încerc din răsputeri să le opresc o clipă
Și pace să așez în lumea mea".
(Labiș „Intimă comedie")

Această expresie nouă vine tocmai în momentul în care am așteptat-o. O continuare, cît de neînsemnată în timp, a aceleiași muzici, ar fi dus inevitabil la obosire și ar fi diminuat dintr-o dată puternica impresie lăsată pînă acum. Dar Vieru, după cum am mai remarcat, are simțul echilibrului, și s-a oprit aici.

Ceea ce urmează se desfășoară pe cu totul alte coordonate. Problematica va fi alta în poeziile lui Labiș, alta va fi și atitudinea compozitorului față de ea.

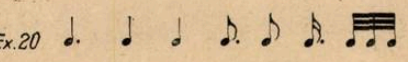
Spre deosebire de ciclul bacovian, pentru care Vieru a ales se pare, poezii apropiate ca expresie, odele lui Labiș ne apar mai diferențiate în conținutul lor de idei și sentimente. Din punct de vedere al tratării muzicale, Vieru reușește și aici să obțină valori expresive de sine stătătoare, care vor conferi imaginilor poetice și mai multă profunzime.

Luminozitatea evidentă a expresiei muzicale, este obținută pe seama caracterului mai diatonic a modului folosit (III). Această culoare nouă apare deodată, brusc, în primul poem. Și ce bine venită este schimbarea de ton și expresie (la care se adaugă și schimbarea timbrului vocal) după încordarea la care am fost supuși de desfășurarea trioului II.

Partea a doua a cantatei va fi o muzică prin excelență dinamică. Deși primul lied are un caracter liric și se cîntă într-o mișcare lentă, elementul dinamic este totuși prezent. Arabescurile pianului ca și melismele vocii cîntate vor parcă să atragă atenția asupra desfășurării ulterioare.

Din punct de vedere al construcției, există în această parte a cantatei un factor comun care va imprima muzicii atît caracterul dinamic amintit, cît și unitatea expresivă. Acest factor comun este de natură ritmică și se exprimă într-o temă cu următoarea înfățișare :

Ex.20

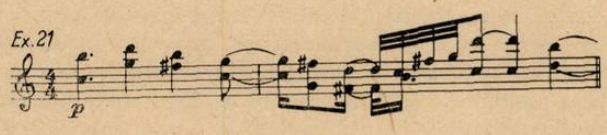


Caracteristic pentru această temă ritmică, este micșorarea în timp a duratelor notelor, pe măsură ce ea înaintează. Se naște astfel o grăbire, o precipitare ritmică ce va conferi temei o deosebită pregnanță.

Întrebuințarea temei ritmice în partea a doua a cantatei va cunoaște destul de multe libertăți. Ceea ce rămîne însă statornic, neschimbat, va fi principiul precipitării ritmice. În acest sens, tema va cunoaște toate transformările posibile, izvorîte din gîndirea contrapunctică: inversare, lărgire, micșorare, mers recurent, imitația, canonul etc.

Caracterul intim al versurilor întitulate „Tu", — primul lied din ciclul labișian — este reflectat în muzică printr-o deosebită economie de mijloace. Pianul va prezenta două măsuri de introducere, în care vom recunoaște atît modul de bază (al III-lea — „Miorița"), cît și tema ritmică.

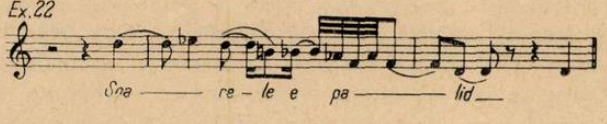
Ex.21



În aceste două măsuri sînt de fapt cuprinse valorile expresive ale întregului lied.

Vocea mezzosopranei va intra imediat după aceste două măsuri, preluînd neschimbată linia melodică enunțată de pian, pe care o va duce mai departe, îmbogățind-o expresiv cu fiecare nouă frază. Punctul culminant expresiv este atins în strofa a doua cînd melodia folosește și note din complementarul modului (vezi ex. 9).

Ex.22



Întrebuințarea scării complementare este în acest moment pe deplin justificată, efectul fiind dublu. Pe lîngă conturul melodic deosebit de expresiv la care dă naștere, aduce și o culoare armonică nouă, binevenită.

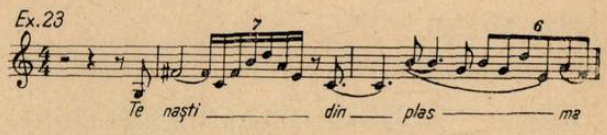
Acompaniamentul pianului este și în această piesă structural legat de evoluția melodiei (principiu, de altfel omniprezent în toate liedurile).

Versurile celui de al doilea poem aduc un mare contrast :

Te naști din plasma mării cu limpezimi de-albuș
Ne dai în semicicluri lumina ta prin rază
Mă entuziasmează sublimul tău urcuș
Căderea ta în hăuri adînc mă întristează.
. . . . . .

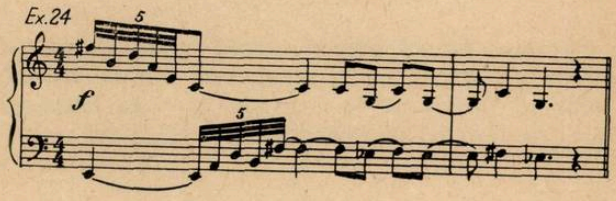
Muzica preia din primul lied doar principiul temei ritmice. Materialul de construcție va fi complet nou (Modul II și IV și o interpretare liberă diatonică). Melodia, puternic melismată, are aici un caracter dinamic, tumultuos.

Ex.23



Acompaniamentul de asemenea.

Ex.24



Simțim parcă fizic nașterea universului, a soarelui. Sensurile filozofice ale versurilor sînt urmărite cu atenție de muzică, fără ca aceasta să devină ilustrativă. Suprafețe diatonice se schimbă cu altele, în care predomină elementul cromatic. Dezvoltarea materialului tematic se face de data aceasta liber, fără repetări de fraze sau reluări de motive și totuși unitatea formei se păstrează. Ea se realizează în principal pe plan dinamic într-o schemă liberă de a—b—a—b—a în care b-urile contrastează cu a-urile printr-un dramatism sonor sporit.

Continuînd crescendoul dinamic, liedul al 3-lea întitulat „Drumul'" apare ca un iureș sonor.

Versurile concentrate, deosebit de pregnante sînt de un dramatism puternic.

Cu ochii încă fragezi am văzut
Cum vechile castele se surpară
Și cum s-a răsucit peste Carpați
Vîrtejul ce-a cuprins această țară.

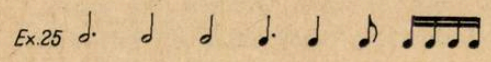
Iar cele ce-am văzut s-au încrustat
În al pupilelor adînc ca-n stîncă
De-aceea azi, în ochi de le privești
Ai să le vezi cum ard distincte încă.

Forța imaginilor poetice îl determină pe compozitor să sporească dinamismul imaginilor muzicale.

Atmosfera va fi pregătită de pianul care se deslănțuie într-un ostinato motoric, în care tema ritmică generală va fi exploatată la maximum. Cîntată de

mîna stîngă într-o perpetuare asemănătoare basului ostinat, va avea următoarele valori ritmice :

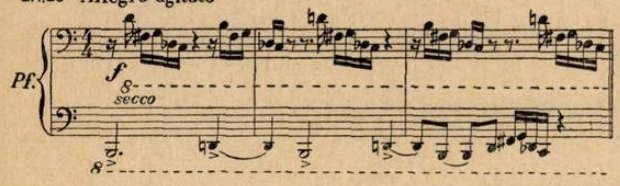
Ex.25



adică augmentarea la valori duble a temei ritmice originale.

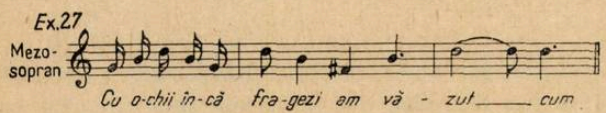
Mîna dreaptă va contrapune acestui ritm apăsat un desen melodic mai nervos, format din 5 şaisprezecimi (modul III). Alternarea acestei formule cu o pauză de 3/8, crează impresia unei metrici mixte. Organizîndu-şi în felul acesta materialul, Vieru realizează într-adevăr o expresivă trepidaţie, corespunzătoare conţinutului versurilor.

Ex.26 Allegro agitato



Pe acest fundal ostinat, vocea apare ca un al doilea instrument, ce se angrenează într-un discurs polifonic. Interesant de remarcat că şi ea foloseşte tema ritmică, dar în recurenţă.

Ex.27



Încheierea acestui furtunos poem se bazează pe o stretă în care tema ritmică joacă rolul principal. Atît glasul omenesc cît şi cele două voci cîntate de pian se vor folosi de ea, fiecare în alte valori (odată, de două şi de trei ori lărgită). Într-o ultimă încordare, aceste teme ritmice îşi vor reduce treptat valorile, ceea ce va avea ca rezultat o formidabilă accelerare, apropiind brusc finalul.

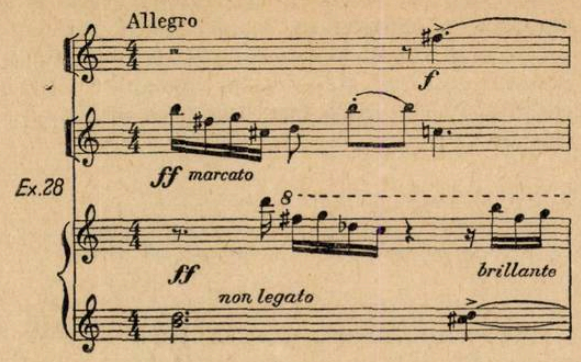
Dar acest final va fi doar aparent căci trioul III va continua nemijlocit dezbaterea muzicală. Întreaga substanţă sonoră a ultimului lied va fi preluată de formaţia instrumentală ca şi cînd dezvoltarea ideilor nu s-ar fi terminat încă.

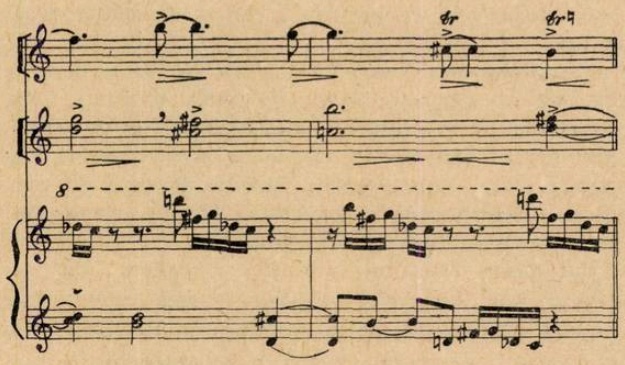
Însuşi moto-ul trioului final pare şi el o continuare a ideilor din ultimul poem.

Se măcinau vechi legi şi se surpau,
Şi izvorau elanuri uriaşe,
Prin noapte pîlpîia cu licărire
Fluorescenţa noilor oraşe
(Labiş „Bilanţ")

Pianul va duce mai departe ostinatoul său caracteristic, iar vioara şi clarinetul se vor avînta şi ele în „exploatarea" temei ritmice. Întreg materialul tematic se va baza pe modul III. („Mioriţa").

Ex.28





Ca formă, şi acest trio constituie un şir de variaţii libere. Prima variaţie face de fapt parte din ultimul lied, fiind un fel de coda a acestuia. Următoarele aduc ecouri din celelalte două lieduri. (Pledează pentru această afirmaţie atît tematica întrebuinţată, cît mai ales o anumită asemănare între desenele melodice). Ultima variaţie readuce ambianţa din finalul trioului II prin susţinerea unor sonorităţi pe note lungi de către clarinet şi vioară. Apoi o ultimă zvîcnire dinamică, în care formula melodică de 5 şaisprezecimi va fi preluată pe rînd de toate instrumentele, iar un acord grav de pian, rămas parcă agăţat în aer, va încheia într-un ecou prelung această impresionantă lucrare.

★

Cantata „Lupta cu inerţia", constituie fără îndoială unul din punctele culminante ale creaţiei lui Vieru. Gîndită ca o amplă dezbatere muzicală a unor imagini poetice diverse, dar pline de sensuri şi semnificaţii, ea rămîne totuşi în cadrele genului, fiind o muzică de cameră deosebit de densă ca expresie şi conţinut, dar şi destul de aerisită şi economică în arhitectonica ei. Întreaga partitură dovedeşte o gîndire muzicală severă, logică, care se îmbină la tot pasul cu o fantezie creatoare vie, inepuizabilă.

Este tocmai ceea ce se cere, după părerea mea, unei opere artistice, pentru a putea purta un înalt mesaj.

Divertisment pentru cvintet de suflători de Liviu Comes

Rod al unei minuţioase acumulări, în care fiecare piesă — sonată sau cîntec — a constituit o încercare reuşită pe drumul dezvoltării creatoare, compozitorul clujan Liviu Comes înscrie prin „Divertismentul pentru cvintet de suflători" o etapă nouă în creaţia sa atît prin limbajul muzical cît, mai ales, printr-o interesantă utilizare a resurselor folclorice.

Materialul muzical din care compozitorul construieşte cele trei părţi ale Divertismentului (sonată, lied tripartit fără repriză, sonată cu caracter de final) se vădeşte unitar. Tema apare ca un pilon generator care în structura sa pătrunsă de „o vibraţie contrapunctică" dezvoltă intonaţia unui modal cromatic, organic legat de scările populare. Aceste elemente sînt prezente în fiecare moment, încadrînd lucrarea într-o atmosferă tonală uneori cu trăsături bi sau politonale. Ţesătura polifonică clar expusă dă posibilitate instrumentelor să-şi păstreze culoarea specifică. Cu deosebire în partea a doua a lucrării, atmosfera poetică populară, pătrunde ca un element sesizabil în construcţia Divertismentului. Linia melodică are aici un sens rubato de cîntec lung, vădind unele inflexiuni personale, chiar dacă filiera enesciană este încă sezisabilă. Caracterul burlesc este caracteristic părţii a treia a lucrării.

Scris în cinstea Congresului, Divertismentul pentru cvintet de suflători de Liviu Comes contribuie la îmbogăţirea literaturii româneşti a genului. Lucrarea a fost prezentată în interpretarea unei formaţii alcătuită din : Octavian Simon-flaut, Szöverdi Martin-oboi, Riteş Ion-clarinet, Barabas Adalbert-fagot şi Kedves Augustin-corn.

EMIL DRAGEA

„Cantica humana" de Fr. Xaver Dressler

Întorcîndu-ne cu cîteva sute de ani în urmă şi cercetînd impozantul şir al numelor de organişti şi maeştri de cor ce au funcţionat în Sibiu pînă în zilele noastre — printre care se află şi doi elevi ai lui I. S. Bach (Petrus Scheimert), Michael Stallmaksi — ne vom putea crea o perspectivă în ceea ce priveşte importanţa pe care au avut-o aceşti muzicieni în viaţa culturală a oraşului în care vestigiile emoţionante ale unei solide tradiţii te întîmpină la tot pasul.

Ca reprezentant şi continuator al şirului mai sus amintit, Fr. Xav. Dressler duce de mai bine de patruzeci de ani o bogată şi multilaterală activitate care merită toată atenţia şi preţuirea.

Amatorii de muzică din Sibiu îi datorează dealtfel numeroase audiții ale unor mari capodopere din creația lui Händel, Bach, Mozart, Brahms sau Bruckner, care ca și alte lucrări mai noi au fost realizate cu concursul filarmonicii din localitate împreună cu corul Bach (aflat sub directa sa îndrumare).

Obișnuiți fiind ca auditori bucureșteni, să-l urmărim în recitalurile sale de orgă în care s-a remarcat și ca un improvizator înzestrat, l-am putut vedea de astă dată susținînd o întreagă seară de muzică în calitate de autor și dirijor.

În cadrul activității sale componistice în afara unor lucrări de cameră sau simfonice — ca de exemplu — simfonia dorică pe care le-a scris, numeroasele cîntece corale, „Cantata pentru pace" și în fine oratoriul ascultat în primă audiție, dovedesc o perseverentă preocupare pentru genul vocal sau vocal-simfonic.

„Cantica Humana", scris în 1964 este un oratoriu în două părți, cu șapte tablouri realizate prin douăzeci și cinci numere (recitative, arii, coruri și interludii orchestrale) întreaga lucrare desfășurîndu-se pe mari întinderi sonore.

Prima parte, „Jugul", prin cele patru tablouri care o constituiesc („Construirea piramidelor", „Răscoala lui Spartacus", „Războiul de treizeci de ani", „Războaiele mondiale"), urmărește să redea întreaga dramă a omenirii provocată de violență; de înrobire, jaf sau de conflictele dintre popoare.

Cea de-a doua parte, „Eliberarea", compusă din trei tablouri („Deșteptarea și înfrățirea popoarelor", „Darul păcii" și „Cucerirea cosmosului"), cuprinde imagini ale unei vieți tihnite, de liniște și înfrățire, de construire și tindere către cele mai îndrăznețe idealuri ale gîndirii umane.

În ceea ce privește dramaturgia muzicală, orchestra se află cînd pe prim plan, introducîndu-ne în miezul acțiunii și comentînd în interludii desfășurarea evenimentelor, cînd pe un plan secund, împletindu-se cu vocile sau acompaniindu-le, nestingherind libera lor evoluție.

Revenirile periodice ale recitativului tenorului, reprezintă unul din elementele ce contribuie la unitatea lucrării, el susținînd prin text firul conducător al acțiunii.

Scenele importante de mase și în general acțiunile sau sentimentele colective sînt redate prin intermediul corului, în timp ce soprana, altista și baritonul, reprezintă figuri individualizate ce se detașează pe parcurs. Remarcăm spre sfîrșit reunirea apoteotică a tuturor elementelor vocale și instrumentale.

Amintesc de asemenea că în privința scriiturii, suprafețele polifonice alternează în mod convingător cu cele omofone armonice sau de melodie acompaniată.

Conceput la nivelul unei lucrări de mari proporții oratoriul „Cantica Humana" constituie — atît prin tematica extrem de vastă abordată de textul semnat de Margherita Dressler, cît și prin urmărirea fidelă a programului pe plan muzical — un veritabil act de curaj, care însă ca orice act de acest fel implică și anumite riscuri, în general cu succes înlăturate de realizatori. Mă refer în special la greutatea alegerii celor mai semnificative momente din istoria omenirii („războiul de treizeci de ani" fiind spre exemplu, mai puțin important în raport cu momentul crucial al migrațiunii popoarelor care nu apare[1]) și de asemenea la posibilitatea unei anume fluctuații a stilului muzical, acesta justificîndu-se însă în bună parte prin dorința de-a împrumuta un colorit cît mai particular unor tablouri istorice atît de distanțat situate în timp și spațiu.

Cu puțina perspectivă ce-o pot avea după o singură audiere, aș aminti aria cu inflexiuni modale a sfinxului — construirea piramidelor —, dansul macabru — războaiele mondiale —, cîntecul copilului — scena păcii — și cele două coruri ce-i urmează, ca printre cele mai izbutite numere ale oratoriului.

Simțul dramatic sigur, judiciozitatea cu care sînt proporționate diferitele secțiuni precum și o orchestrație suplă și adecvată momentului (raportul dintre soliști, cor și orchestră fiind bine echilibrat), asigură lucrării o ținută care o plasează printre cele mai importante realizări ale compozitorului sibian.

Sub bacheta sa energică și expresivă, alături de un cor disciplinat și o orchestră însuflețită, soliștii Emilia Petrescu, Martha Kessler, Anton Schlezak și Vasile Micu, au contribuit din plin (așa cum ne-au obișnuit în ultimii ani) la frumosul succes al acestei prime audiții în fața unui public cunoscător.

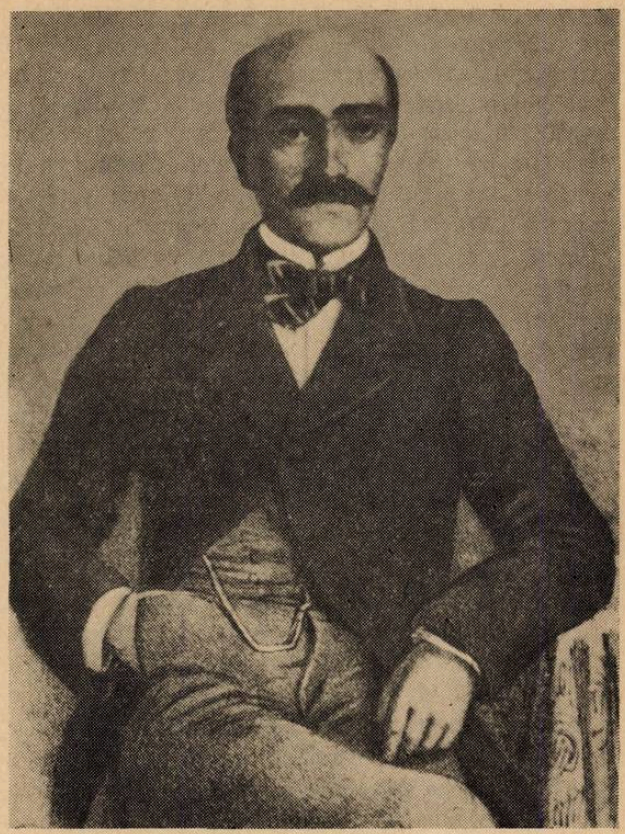
GHEORGHE COSTINESCU

---

1) Scena războiului și soloul vivandierei este totuși bine venită în dramaturgia lucrării.

75 DE ANI DE LA MOARTEA LUI VASILE ALECSANDRI

Alecsandri și muzica



După un portret din 1859 din „Dacia Literară", ediția a II-a

de **GEORGE BREAZUL**

Cîntecele populare, de țară, „prosteşti" (D. Cantemir), „muzicile şi jocurile" (Şincai), „les airs nationaux" (Demidoff), instrumentele muzicale şi dansurile populare au atras, de timpuriu, luarea aminte a cronicarilor şi scriitorilor străini, care au avut prilejul să observe şi să cunoască poporul român. Fără a fi trecute cu vederea în începuturile de cultură românească, să recunoaştem că producţiile muzicale ale poporului, abia de scriitorii români ai veacului al XIX-lea sînt mai recunoscute şi apreciate pentru valoarea lor de deslușire şi caracterizare a *firii româneşti, ceea ce şi determină deosebita solicitudine* care li se arată în curentele culturale ale vremii.

În veacul al XIX-lea, epoca cea mai vie şi mai activă de trezire a conştiinţei naţionale româneşti, prinde a se simţi şi a se presupune că, mai mult decît în manifestări de artă populară, în cîntecul şi jocul ţăranului sînt cuprinse motive de viaţă sufletească, ce relevă şi disting umanitatea specifică a poporului român, în adîncul torentului melosului curgînd elemente de credinţe, obiceiuri şi aspiraţii care caracterizează firea românească şi indică punţi de legătură cu originea şi trecutul său istoric şi cu restul lumii, înrudite după limbă, trai, comunitate de cultură.

Marii scriitori români ai veacului al XIX-lea, toţi, arată interes şi pentru muzică, în general, dar mai ales pentru cîntecul popular. Nu este simplă întîmplare că în „Istoria pentru începutul Românilor" (1812), într-o chestiune aşa de gingaşă ca cea a părăsirii Daciei Traiane de către Aurelian, Petru Maior recurge la refrenul colindelor pentru a arăta că „acest preastrălucit împărat şi bărbat ostaş... nici

astăzi nu e zăuitat la Români, carii în cîntecele sale, ce se zice Colinde, îl numesc Ler şi Oilerum Domn". S-a dovedit că această etimologie este greşită, amintitul refren reprezentînd pe Halleluia Domine. Dar aceasta nu scade întru nimic valoarea pe care „cîntecele" o au în ochii întemeietorului istoriografiei româneşti, pentru a dovedi fapte de aşa capitală importanţă. La fel, în acelaşi caz, se pronunţă Şincai. În studiul său din 1830, Eftimie Murgu aduce printre alte dovezi ale originalităţii româneşti, melodiile româneşti, tipărind chiar la sfîrşitul cărţii, un număr de cinci piese. Iar Kogălniceanu, în lucrarea sa de la 1837, despre „Limba şi literatura românească sau valahă", menţionează cîntecele populare, şi face loc într-însa întinsului citat din Schneidawind asupra melodiilor „binecuvîntatei de Dumnezeu" ţări. Chiar de pe aceste vremuri încep să se vadă roadele activităţii de culegător de cîntece populare a lui Anton Pann ; dar alt spirit călăuzeşte activitatea marelui cîntăreţ. În „Dacia literară" a lui Kogălniceanu, apare (Tom. I, 1840) articolul lui C. Negruzzi, „cîntece populare a Moldaviei". Nici unul din marii noştri scriitori ai veacului trecut nu a dovedit însă atîta interes pentru muzică, pentru cîntecul popular mai ales, şi nu s-a identificat cu el ca Alecsandri. El rămîne, cum l-a definit pentru veşnicie, Eminescu : „Acel rege al poeziei, vecinic tînăr şi ferice / Ce din frunze îţi doineşte, ce cu fluierul îţi zice".

Ar însemna să facem un prea mare ocol, dacă, vrînd să reamintim datele relative la Alecsandri şi cîntecul popular, am petrece privirea peste întreaga operă literară a poetului. Dar ar fi instructiv. Căci, oricît de în fugă am trece, tot ne-ar rămîne impresia valurilor de muzică în care se scaldă creaţia poetică a lui Alecsandri. „Hora Unirii", „Mîndruliţa de la munte", „Steluţa" („Dedicaţie") şi atîtea alte versuri, cele mai multe ispitind muza lui Flechtenmacher, au fost atît de cîntate, încît i-au atras poetului ponosul că nu făcuse altceva decît „romanţe pentru cîntat" (C. Mille). Piesele sale de teatru, cîntecele comice, chiar proza sînt străbătute de muzică. Mulţi dintre noi, în afară de lecţiile de la şcoală, am luat contact cu opera lui Alecsandri prin muzică. Şi acum mi-aduc aminte de înfrigurarea cu care pregăteam rolul lui Graur din „Cinel-Cinel", dar mai ales „Azi e zi cu soare", „Pe a ţării noastre zare", „Tata Noe", „Hai în horă de-i juca". Pe „Barbu Lăutariul", noi l-am „zis" încă de pe băncile şcolii ; asemenea pe „Şoldan Viteazul", „Surugiul", „Haimanaua" etc. „Cinel-Cinel", „Vivandiera" (cu atît de răspînditul „Drum bun"), „Cetatea Neamţului", deci primele lucrări, pentru scenă ale lui Alecsandri publicate mai întîi sub titlul „Salba literară", la 1857 — prevăd muzică, datorită, cum se ştie, lui Flechtenmacher. Dar chiar în lucrările de mai tîrziu, Alecsandri face apel la muzică, socotind-o drept element de seamă pentru realizarea scopurilor dramatice ce-şi propune. Această substanţială participaţie a muzicii la opera poetului este de altfel conştient şi sistematic urmărită, el însuşi mărturisind : „Am avut fericirea să dovedesc că limba noastră se pretează perfect şi la comedie şi la muzică".

Este de presupus însă că această preferinţă muzicală nu provine dintr-un principiu străin de firea dramaturgului, adoptat de el dintre mijloacele pe care avusese prilejul să le cunoască prin contactul cu literatura şi teatrul străin. Mai ales din Franţa, unde fusese pentru studii, sugestii de asemenea natură nu putuse primi. Folosirea muzicii ca element de expresie, dramatică şi lirică, apare în concepţiile artistice ale lui Alecsandri din izvoare mai adînci ; predispoziţiile sale sufleteşti, lămurite şi structurate de mediul în care se naşte, creşte şi se formează. Credem, deci, că primele impresii muzicale şi cele mai puternice pe care le-a primit Alecsandri sînt din jurul celor între care s-a născut şi a crescut, el rămînînd întotdeauna, cum însuşi mărturiseşte, „cu inima lipită de ţara strămoşească". Ce muzică ar fi putut auzi aci decît cea populară românească ?

În „Vasile Porojan", minunatele amintiri din copilărie, Alecsandri aminteşte de „Postolachi cobzarul de la ţară" de care se înamorase Casandra şi la a cărei nuntă cu Costachi bucătarul, cobzarul fusese să cînte. La moşia părintească de la Mircești, poetul a auzit cîntînd pe Didică Scripcarul, „de la care am adunat mai multe cîntece populare" — zice el în aceleaşi pagini autobiografice. Nu va fi umbrită gloria bardului, dacă vom reaminti luarea aminte cu care el priveşte „aplecările artistice" ale „tovarăşului" său Vasile Porojan, cu care era neobosit la „Puia gaia", la „Poarcă", la „Ţîrcă". „El cînta din drîmbă cu un talent la care nu am putut ajunge niciodată şi pe care-l admiram mai mult decît am admirat mai tîrziu talentul lui Liszt". Nu a putut „ajunge" niciodată la „talentul" cu care cînta la drîmbă Porojan — spune poetul, ceea ce nu numai că nu exclude, ci dimpotrivă, face să se înţeleagă că şi el a încercat să cînte din drîmbă, dar mai ales descoperă atenţia şi admiraţia cu care, de mic copil, ascultă la muzică, la acel uşor zumzet de melodii, care nu putea fi decît ecouri de cîntece şi jocuri pe care Porojan le auzise şi învăţase la Mircești. Acestea sînt începuturile şi, am zice, temeiurile educaţiei muzicale a lui Alecsandri. Ele se întregesc, se completează cu noi impresii, din ce în ce mai vii şi mai puternice, dar venite din aceleaşi zări ale melosului popular.

Ba chiar întreaga lui activitate literară pare a se concretiza în atmosfera acestor impresii, cum scrie el însuşi, pe albumul Elenei Văcărescu: „Am cîntat o doină şi e de ajuns".

De la Paris, unde fusese trimis la învăţătură, Alecsandri se întoarce (1839), „cu o înţelegere deplină a însemnătăţii literaturii populare" — cum scrie Bogdan-Duică, ţinînd seama de răsunetul puternic pe care îl avuseseră creaţiile poetice ale poporului, în urma mişcării începute de Herder. Dar trebuie să ascultăm chiar pe poet povestind, pentru ca să înţelegem pasiunea cu care el caută cîntecul românesc.

Sînt într-adevăr, în opera lui Alecsandri, mai multe menţiuni în care el apare sub vraja cîntecului. Cea mai apropiată de atmosfera în care îşi ţese amintirile din „Vasile Porojan", autobiografică şi aceasta, este de bună seamă „O primblare la munţi", apărută mai întîi în „Propăşirea", la 1844. Iată chiar din primele pagini „quatorul musical", în care cei patru parteneri execută, fiecare în parte dar în acelaşi timp, o „bucată dintr-o simfonie a lui Mozart", „vestitul şi voinicescul cîntec al lui Bujor" : „Frunză verde de negară", „un valţ şvăbesc" şi „horul dracilor din opera „Robert diavolul". Şi nu e greu de aflat că dintre ei, Alecsandri nu este nici cel care „suspină cu duioşie" fragmentul de Mozart, nici cel care „şuieră ca o mierlă", valţul şvăbesc, nici cel care „striga în gura mare horul dracilor". De bună seamă el este cel „mai tare la suflet", care răspundea prin vestitul şi voinicescul cîntec al lui Bujor.

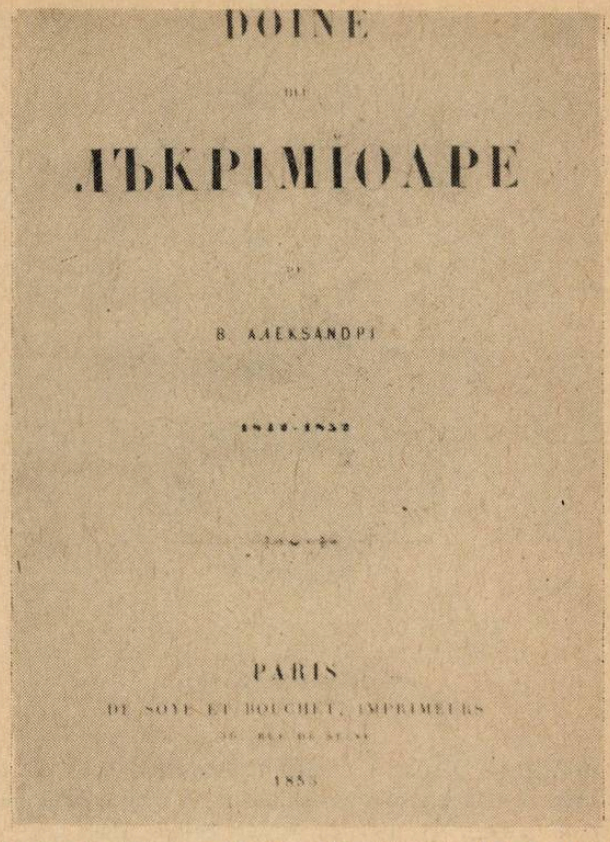
În ediţia din 1866 a „Poesiilor populare ale Românilor", adunate şi întocmite de Vasile Alecsandri, „Bujor" este trecut la XXXIX, pag. 156, cu începutul arătat : „Frunză verde de negară". Să ne îngăduim deci a crede, faţă de aceste lămuriri, că Alecsandri cînta din gură, cel puţin o parte din cîntecele ale căror versuri începuse a şi le nota. „Din vorbă în vorbă, din hohot în hohot şi din cîntec în cîntec, ne trezim deodată în mijlocul Bistriţii" — continuă povestirea, cîntecele însoţind şi mai departe pe voioşii excursionişti. Unei „tinere şi frumoase romînce ce se suia călare la munte", ei îi cîntă „un cîntic vechiu": „Ia-mă, leliţă călare / Că nu mai pot de picioare / Şi nu pot merge pe jos / Că mi-i drumul grunzuros".

Şi aci răsună ecouri din versurile cunoscute din „Blăstemul" (N VI, pag. 17 din menţionata ediţie), potrivite pentru împrejurarea de faţă ; în „Blăstemul" ele sînt : „Ia-mă bădiţă călare / Că nu mai pot de picioare. / Drumu-i greu şi grunţuros / Nu mai pot merge pe jos".

Fata — relatează Alecsandri — „ne răspunse rîzînd şi, totodată cîntînd : „Eu, puiule, te-oi lua / Cînd o face plopul pere / Şi răchita micşunele".

Cu versuri potrivite din „Lado-Lado", cîntecul de nuntă publicat la pag. 383 al colecţiei din 1866.

În aceeaşi „Primblare prin munţi" din 1844, „bonjuristul" Alecsandri, călare, ascultă şi notează : „Tovarăşii mei, fiind mai buni de picior decît mine, mergea pe gios, înainte cîntînd Marseillaise : „Allons enfants de la patrie; ear eu îi urmăriam de departe pe un cal fără şea". Alt'dată însă îl aflăm cîntînd împreună cu prietenii săi, revoluţionarul imn, cum relatează Leonida Bodnărescu : „Numai atunci cînd, cîteodată seara, întorcîndu-se cu consoţii săi de la primblare — în Cernăuţi, de la grădina publică, iar la moşia bătrînului Hurmuzachi, Cernauca, din parcul curţii, ori de pe fînеţe — ţinîndu-se cîte şase, şapte înşi de-a braţete, Alecsandri şi Negri totdeauna în mijloc, cîntînd cu toţii „Allons enfants de la patrie, le jour de gloire est arrivé", pasul îi era astfel


DOINE
ET
LÄKRIMIOARE
PAR
B. ALECSANDRI
PARIS

Doine şi lăcrămioare de V. Alecsandri, 1842—1852, Paris — 1853 (Biblioteca G. Breazul)

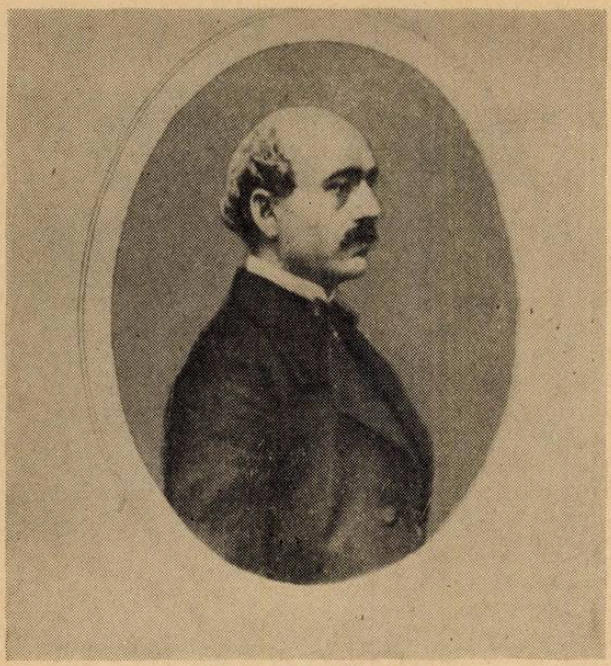
adecă, după tactul cîntecului". Sub influenţa acestui cîntec, Alecsandri înscrie „Hora Unirii" printre cîntecele poporale, „fiindcă e cîntată în toate unghiurile pămîntului românesc şi a agiuns a fi chiar Marseilleza Unirii Românilor" — cum scrie el.

Acelaşi scriitor bucovinean l-a mai auzit pe Alecsandri cîntînd „Scumpă, dragă copiliţă" din „Norma", ceea ce, deci adăogă note în plus la profilul muzical al poetului. De altfel, în legătură cu „Norma", cată să ne amintim rolul pe care această operă îl joacă în iconomia lucrării „Buchetiera de la Florenţa". Revenind la primblarea prin munţi, în întunericul nopţii, conduşi de un călugăr de la schitul Durău, de la poalele Ceahlăului, iată pe excursionişti zărind „un român ce ţinea un lemn aprins în mînă şi pe care-l clătina necontenit înaintea lui, pentru ca să cunoască drumul.

— De unde vii, Gheorghi ? — îl întrebă călugărul.

— De la hora din sat, părinte ; am cîntat din cimpoi pîn' ce-a înnoptat bine ; şi acu mă duc la stînă în deal". Cele ce urmează, sînt mărturia cea mai sigură asupra psihologiei muzicale a poetului. Să-l lăsăm deci să-şi manifeste el sincer, entuziasmul pentru cîntecul popular, să-l urmărim şi să ne lămurim cel puţin unele trăsături caracteristice ale activităţii lui Alecsandri, „spre a aminti a patriei fapte şi a doinei armonie" (G. Asachi).

Deci, continuă el : „Auzind vorba de cimpoi şi de horă, m-am apropiat de cioban şi l-am îndemnat să ne cînte o doină ; îndată el şi-a scos cimpoiul din



V. Alecsandri, prin 1863

desagă, l-a umflat, l-a pregătit şi răzimîndu-se de un brad, a început să sune cîntecul cel mai frumos, cel mai jalnic, cel mai cu suflet ce-am auzit eu pe lume : doina de la munte, acea melodie curat românească, în care toată inima omului se tălmăceşte prin suspinuri puternice şi prin note dulci şi duioase" Asemenea cuvinte nu fuseseră rostite pînă atunci. Nimeni pînă la Alecsandri, nu ascultase cu atîta înflăcărată iubire şi nu înţelesese ca el cîntecul poporului, nimeni nu fusese vrăjit ca el de melosul ţărănesc. Alecsandri trăieşte intens viersul românesc, vibrează puternic sub impresia lui, găseşte cuvinte potrivite pentru a-şi exprima elanul care îi cuprinde sufletul cînd aude cîntîndu-se doina. Cîntecul îndeobşte fusese căutat pentru caracterul de voie bună pe care o răspîndeşte, cu care însenineză şi înviorează pe ascultători. Alecsandri descoperă latura de tristeţe, de jale şi duioşie. Să ne amintim, de pildă, că numai cu 3—4 ani înainte, apăruse în „Dacia literară", articolul lui Negruzzi asupra cîntecelor populare a Moldaviei. Deşi ne informează că „muzica acelor mai multe cîntece de gură e în tonul minore tăngăioasă şi melancolică", autorul îşi face întreaga expunere în atmosfera de veselie a horii duminicale, cu descrierea căreia începe articolul, strigăturile provocînd „hohot" şi „ropote". Iar despre doine, Negruzzi aminteşte doar atît : „aceea însă ce caracterizeşte pe Moldovan sînt doinele sau cîntecele muntene". Tînărul Alecsandri — n-avea atunci decît 24 ani — este capabil să tresară la accentele de jale şi duioşie ale doinei. Nu e de trecut cu vederea aprecierea estetică pe care o face — „cînticul cel mai frumos" — : dar mai ales este de pus în evidenţă substratul psihologic al doinei, a cărei melodie el o socoteşte curat românească. Pentru întîia oară apoi doina este pusă în legătură cu starea psihologică, proprie şi caracteristică firii româneşti, cu dorul. Alecsandri descoperă în cîntec „un dor tainic". De luat în seamă este că aceste definitive note de psihologie muzicală românească Alecsandri le însemnează sub impresia muzicii instrumentale, a „notelor dulci şi duioase" pe care Gheorghe ciobanul ştia să le scoată din cimpoi. Nici un cuvînt, nici o judecată sau imagine nu deşteptase interesul poetului, ci numai liniile melodice, pure, pe care cimpoierul le putuse plăsmui din cele cîteva sunete pe care le produce străvechiul instrument românesc.

„Odinioară cimpoiul era musica norodului, dar cimpoieşul suflînd nu putea spune acele ce spune lăutarul" — observa Negruzzi în mai sus menţionatul studiu. Alecsandri însă, continuîndu-şi expunerea audiţiei din toiul nopţii, în munţii Neamţului, scrie : „După ce sfîrşi (doina), îl rugai pe cioban să cînte şi din gură ; şi el, împreunîndu-se cu cimpoiul începu cu un glas limpede şi puternic a cînta următoarele versuri pe muzica doinei : „Frunză verde de alună / Trece voinicul pe lună / Şi codrul voios răsună".

. . . . . .

Fie că n-a reţinut bine versurile, fie că, mai ales în această fază a începuturilor activităţii de cercetare a poeziei populare, Alecsandri este mai liber în operaţia de „şlefuire" a versurilor, fapt este că cele opt strofe pe care el le pune în gura cimpoierului nu par a fi întru totul libere de intervenţia poetului. Cu toate că aduc cu cîntecul popular, ele sînt de bună seamă, modificate. Aceste versuri, nici nu dau naştere, în scrisul poetului, la revărsările lirice pe care le-am constatat cu privire la melodia doinei. Scena din pădure în care natura întreagă pare că palpită în ritm cu sufletul poetului sub minunata vrajă a doinei, se încheie cu aceeaşi caldă efuzie admirativă pentru cîntec.

Va fi fost şi altă împrejurare în care Alecsandri a putut asculta muzică populară românească. Vreo horă sătească, vreo nuntă, vreo petrecere în casa părintească sau pe la prieteni, au oferit desigur poetului destule prilejuri pentru ca să cunoască şi să admire viersul doinelor, al horelor, al cîntecelor bătrîneşti. Oricum, dacă pînă la această „primblare în munţi", Alecsandri n-ar fi avut suficiente informaţii, nici experienţa psihologică şi artistică, chiar dacă pînă aci nu ar fi cunoscut farmecul particular al doinei româneşti — ceea ce este puţin probabil — scena din codrul Hangului este îndestulătoare pentru a dovedi însufleţirea şi priceperea cu care el caută, ascultă, trăieşte adînc şi înţelege muzica populară. Experienţa nu se opreşte aci. Începută în chiar satul său natal, ea se continuă şi se îmbogăţeşte într-una. În „Iaşii în 1844" îşi va aduce aminte de „un cîntec vechiu", „Aş dori dar nu se poate" şi va observa cum „societatea Iaşilor merge de se desfătează la umbra copacilor, gustînd dulceaţa serilor de vară şi ascultînd simfoniile muzicii militare". La „Balta Albă" (1847) duce pe vapor „o bandă de lăutari

ţigani", îşi notează cum damele „se mişcau repede în figurile contradanţului sau treceau ca fantasme albe în vîrtejul valţului" amestecul de „flori, de toalete scumpe, de lumine şi de muzică" îmbătînd pe un străin şi făcîndu-l să uite că se află în fundul Europei, pe marginea Orientului. În cîmpii „cavaleri şi dame se plimbau cu lăutari pe lună". Nu în oraşe şi nici în astfel de sate, ca Balta-Albă, putea Alecsandri să-şi satisfacă dorinţa de a asculta melodii populare. La stînă, în munţi se urcă el pentru a auzi cîntece şi a-şi nota versurile, cum îl vom afla la Bicaz şi pe Ceahlău. Dar să-l urmărim pe Alecsandri, deocamdată, în două părţi: la Mînjina şi la Cernauca.

În apropiere de Galaţi, la Mînjina, la moşia lui Costache Negri, „luară de prin 1843—1844 obiceiul de a se întîlni tinerii prieteni de simţiri şi de idei dintr-o parte şi alta a Milcovului" (Elena Rădulescu-Pogoneanu). De aceste întîlniri îşi aduce aminte Alecsandri, de „praznicele homerice, vînătorile întocmite cu mare număr de călăreţi... horele vesele de ţărani şi ţărance amestecaţi la un loc, mînă în mînă, cu cavalerii şi damele saloanelor din ambele capitale. Costăchiţă Filipescu ducea hora cu pornirea voinicească a unui fecior de munte; A. Russo aţiţa glumele romîncelor cu spiritul său şăgalnic". Praznice homerice fără cîntece bătrîneşti nu se poate; ar fi — cum zicea şi Alecsandri cu alt prilej — ca o nuntă fără lăutari. Căci, este ştiut, tocmai la asemenea mese mari, care durau zile şi nopţi, puteau fi cîntate sutele şi miile de versuri ale baladelor, ale isprăvilor domnilor şi haiducilor renumiţi, ca Iamandi, Bujor, fiul romîncii ş. a. m. d. — cum menţionase cu 6—7 ani mai înainte Kogălniceanu în studiul său „Romanische oder Wallachische Sprache und Literatur", Berlin 1837. La „vivarturi" la acele întreruperi ale cîntecului bătrînesc, la acele intermedii coregrafice, Alecsandri desigur că a jucat împreună cu tovarăşii săi de petrecere, cum de altfel îl vedem la „horele vesele de ţărani şi ţărance" prins între ei, săltînd în joc cu ei, nelăsîndu-se nici el mai prejos de Costăchiţă Filipescu care ducea hora („ducere choros") ca un fecior de munte. La Mînjina, Alecsandri a luat cunoştinţă şi de cîntece şi jocuri din Ţara Românească din care mai are prilejul să asculte şi la Balta-Albă, după cum am constatat.

În felul acesta se formează spiritul muzical al lui Alecsandri. Ascultînd cîntece populare, cîntîndu-le chiar, jucînd alături de ţărani, înclinaţiile muzicale native ale sale capătă un impuls de dezvoltare caracteristic românească.

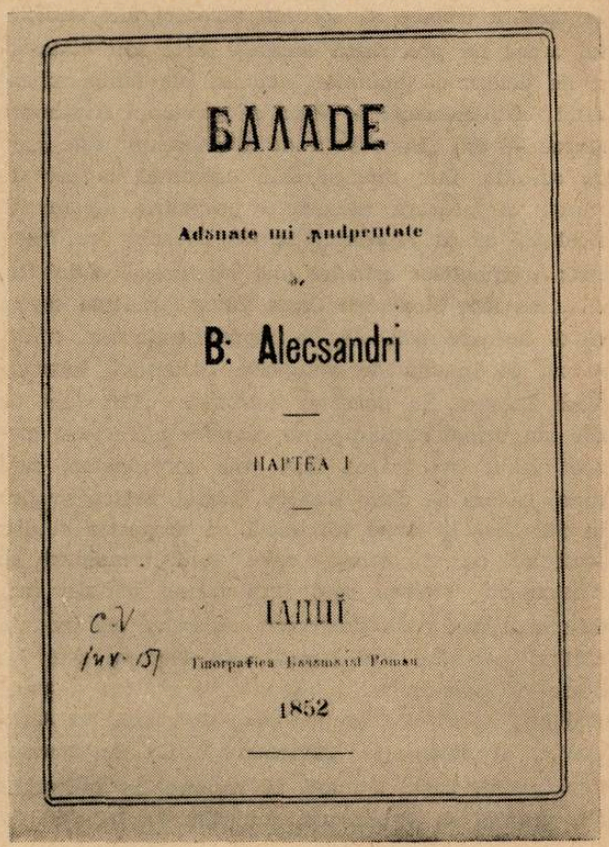
„Mărgărita", în care sînt descrise întîmplări de prin 1850, îl arată pe „Alecsis" sub impresia muzicii bisericeşti; la mănăstirea Agapia verişoara sa „Maica Evghenia, cînta psalmul rugăciunii, cu ochii ridicaţi spre icoane şi luminaţi de flacăra slabă a lămpii de argint. Glasul ei melodios răsuna sub bolta întunecată şi vărsa în inimi simţirea pietăţii. Alecsis o privi cu o respectuoasă admirare şi crezu că vede un palid serafim coborît din ceruri pentru ca să continue pe pămînt imnul de adorare către Dumnezeu".

Iubirea de ţară şi popor este străluminată în sufletul poetului de melosul românesc. Asupra însăşi structurii sale psihice înrîureşte muzica populară şi nu mai puţin se reflectă această latură a sufletului său în opera lui literară şi dramatică.

Întoarcem mai departe filele prozei lui Alecsandri şi ne minunăm că se strîng într-una locurile, mereu se înmulţesc paginile în care muzica apare folosită ca element de decor sau de atmosferă şi de încordare uneori cu rol central, în tratarea desfăşurării literare. Nu am urmărit să aflăm şi să scoatem la iveală decît acele momente în care este menţionat cîntecul popular romînesc. Dar nu este mai puţin necesar, tocmai pentru a pune în cît mai vie lumină atitudinea lui Alecsandri faţă de cîntecul popular, ca să observăm cum preţuieşte şi tratează el, în opera sa literară, muzica, în general, apoi cu ce spirit critic şi cu ce pregătire tehnică muzicală caută el să privească şi să înţeleagă melodia populară românească.

De mic copil, Alecsandri este atras de muzică, încearcă să cînte din drîmbă, cîntă din gură, joacă în horă, ascultă cîntecele şi-şi notează versurile. Natura sa psihică, predispoziţiile sale sufleteşti, îl mînă într-una spre locurile unde se aude muzică. Îl interesează cine cîntă şi cum cîntă, iar în scenele şi descrierile din proza sa literară eroii şi eroinele sînt

Balade, adunate şi îndreptate de V. Alecsandri, partea I, Iaşii, 1852 (Biblioteca George Breazul)



înfăţişaţi cîntînd sau aflîndu-se sub înrîurirea muzicii. Mai ales începuturile sale literare, în care factorul autobiografic joacă un rol de seamă, îl arată pe prozator însuşi în atitudinea sa faţă de muzică. Întrebarea care se impune cu necesitate, în urma constatărilor acestea este dacă Alecsandri s-a bucurat de o instrucţie muzicală sistematică.

Primele învăţături primite de Alecsandri în casa părintească nu s-au extins, desigur, şi asupra muzicii. Nici dascălul grec cu care va fi început lecţiile de scris — citit, nici călugărul maramureşian Gherman Vida, învăţătorul său de mai tîrziu, n-ar fi putut preda muzică, pentru motivul că e greu să presupunem căci ar fi avut vreo cunoştinţă tehnică, în această artă. La pensionul Cuenim, mai de grabă ne-am putea aştepta ca el să fi primit lecţii de muzică. Din contractele pe care le încheiau boierii cu diferiţi profesori aduşi din Apus pentru a le încredinţa educaţia şi instrucţia copiilor lor, se vede că muzica începuse a fi prevăzută ca obiect de studiu. Nu ştim întrucît o asemenea prevedere a putut avea loc în pensionul lui Cuenim, unde Alecsandri a stat la învăţătură timp de 6 ani. Din această vreme, din vacanţele petrecute cu ceilalţi „şcolari" ai lui Cuenim, într-un sat de pe malul Prutului, Alecsandri, păstrează doar amintirea Cazacilor de pe celălalt mal al rîului: „cîntecele lor răsunau puternic în pădure". În timpul cît la Iaşi a funcţionat „Conservatorul filarmonic dramatic", Alecsandri se afla la Paris, la studii. Dar în casa părinţilor săi, nu va fi primit el lecţii sistematice de muzică? Un indiciu avem totuşi că sora sa, Catinca, nu era străină de muzică. În foaia ei de zestre este trecut şi „un clavir" cu notele lui". În ce măsură trebuie să socotim autobiografic substratul „care ne precizează anumite date din viaţa sa şi ne determină anumite înclinări ale temperamentului lui Alecsandri" — cum se pronunţă Alexandru Marcu — din „Buchetiera de la Florenţa" este greu de stabilit. Dar muzica este orînduită la loc de frunte în ţesătura literară a povestirii. În miezul alcătuirii ei, o reprezentaţie de „Norma" cu înseilarea momentelor artistice mai însemnate, culminînd în „acea arie strălucită Casta Diva", iradiază ecouri vii de ardoare muzicală, de impresii puternice, trăite, aevea, ce inundă de voluptate romantică întreaga piesă literară. Şi povestea continuă: „Trii luni de zile am urmat regulat toate reprezentaţiile; un magnet tainic mă trăgea fără voie spre teatru, cînd ştiam că era să cînte Cecilia. Gustul pentru muzică se desvălise în mine tot odată cu dragostea şi dar, profitînd de cunoştinţa celor întîi principuri ce luasem din vremea cînd încă trăiau părinţii mei, începui a face ceva progresuri. Adeseori mă trezlam cîntînd pe uliţe vro bucată din Norma, sau din Lucia di Lamermoor"... Să nu ne grăbim a trage concluzii, ci să răsfoim mai departe proza lui Alecsandri. Ajungem la „Mărgărita". Ca în aproape întreaga lui proză literară, el expune aci întîmplări din propria sa experienţă, amintiri de la 1850. Şi paginile în care sînt schiţate episoadele romanticei povestiri de dragoste dintre Mărgărita şi Alecsis, abundă în amănunte în legătura cu muzica. Poetului nu-i scapă niciunul din aceste amănunte, nici „sunetul armonios al unui orchestru, „nici galeria muzicanţilor", la bal, „orchestrul preluda prin un vals nou de a lui Strauss". În salonul Mărgăritei, Alecsis descoperă „note de musică" şi „un piano lung de Pleyel". După ce îl vedem rătăcind drumul şi rătăcindu-se „într-o disertare psihologică, din care nu mai putea să easă... atunci el schimbă şirul convorbirii şi luă pretest, elegantul piano din salon, pentru ca să vorbiască despre musică.

— Ştiţi a giuca din clavir? întrebă Mărgărita.

— Puţin, foarte puţin, d-ră, răspunde el. În vreme cît am fost student, îmi variam studiile serioase cu musica, însă n-am parvenit a fi artist". Aici nu mai poate fi îndoială asupra realităţii substratului autobiografic al expunerii. Alecsandri, de astădată foarte transparent şi de formă, dacă nu chiar demonstrativ, ascuns sub numele de Alecsis, se mărturiseşte în voie, relevînd propriile sale gînduri şi sentimente, povestindu-şi viaţa, întîmplări din ea, învăţătura ş. a. Astfel ajunge el să ne dea relaţii asupra studiilor sale muzicale, asupra învăţăturii. „Puţin, foarte puţin", Alecsandri cînta la piano, „giuca din clavir", cum zice el, traducînd ad litteram expresia franceză „jouer au piano". Învăţase în timpul studiilor sale. Dacă ne reamintim informaţiile din „Buchetiera de la Florenţa", privitoare la desvălirea gustului pentru muzică şi la „cunoştinţa celor întâi principiuri", deci la primele noţiuni de muzică (primite din vremea cînd încă trăiau părinţii lui), apoi dacă ţinem seama că în casa părintească s-a găsit un piano, toate aceste informaţii, coroborate cu celelalte date privitoare la formarea sa spirituală, înţelegem că Alecsandri căpătase o dezvoltare muzicală destul de serioasă. Graţie pianului, instrument eminamente propriu pentru educaţia muzicală, poetul a putut descifra şi învăţa diferitele arii şi motive din opere clasice, de care face menţiune în cuprinsul scrierilor sale. Căci, cu oricît de sigur auz şi cu oricît de credincioasă memorie muzicală ar fi fost înzestrat, liniile melodice mai complicate pe care el le cînta din gură, trebuie să le fi descifrat mai întîi la piano, cel puţin în parte, după ce, bine înţeles, le auzise cîntîndu-se şi fusese impresionat, fie de frumuseţea lor, fie de stările sufleteşti exprimate în ele, care îşi găseau ecou în propria sa viaţă lăuntrică.

„Mărgărita" ne aduce şi alte noi mărturii, care confirmă cele susţinute aci. Într-adevăr, după ce Alecsis, arată că n-a parvenit să fie artist şi că a rămas „diletant", este rugat de către d-na Dorian, mama Mărgăritei, să cînte la clavir: „execută ce ştii mai nou". În urma acestei invitaţii, după cum singur povesteşte, „Alecsis fără a face multe dificultăţi, după obiceiul diletanţilor, se aşează dinaintea clavirului şi ecsecută cu gust şi precizie una din compunerile amicului său Charles Mikuli, o simfonie elegantă asupra melodiilor româneşti. Atît amicul său Mikuli, cît şi

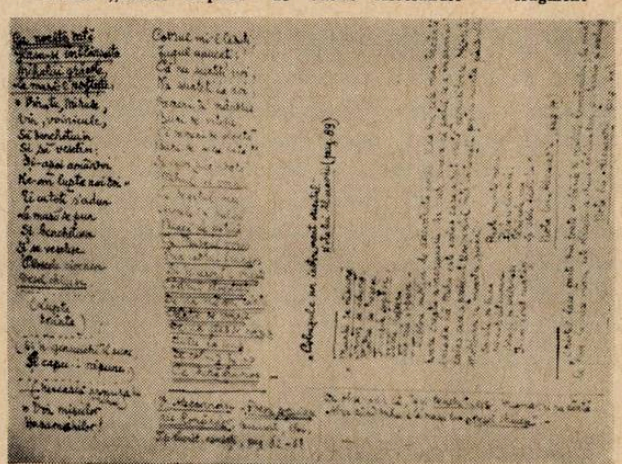
transcrierile acestuia de melodii românești pentru piano, nu sînt închipuiri sau invenții ale prozatorului, ci realități, asupra cărora vom reveni.

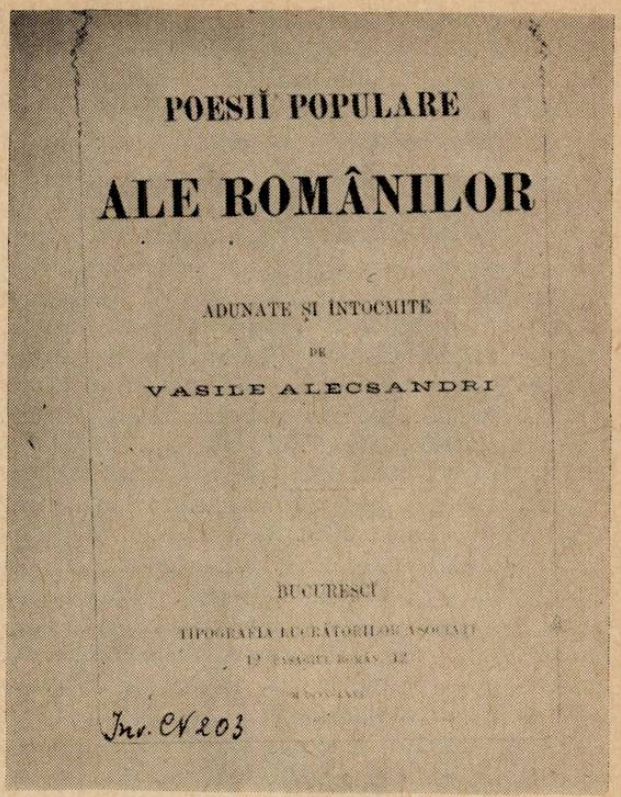
Notînd în treacăt preferința arătată de Alecsis melodiilor românești, să observăm că și cu acest prilej caracterul autobiografic al descrierii este evident. S-ar putea totuși presupune că „diletantul" Alecsis — cum nu se dă în lături a se socoti — să fi prins ceva „după auz" și să fi cîntat la piano cu mijloacele modeste îndeobște cunoscute ale diletanților, fără a putea descifra sau urmări scrisul muzical, notele. Dar Alecsis... „continuă a giuca diverse bucăți, dintre cari una mai cu samă plăcu foarte mult", „Bonjuristul" Alecsis cîntă atunci, la piano, „o romanță nouă, ce se cîntă acum în toate saloanele Parisului („L'oiseau bleu"), pe care el, la insistențele Mărgăritei o cîntă și din gură : „glumind astfel, Alecsis cîntă cu glas simpatic următoarele versuri, pe o melodie delicioasă"... Ceea ce însă trebuie să ne oprească atenția, tocmai pentru a dovedi instrucția muzicală a eroului descripției, este faptul că, atunci cînd cîntă Mărgărita, „clavirul răsuna acum armonios sub degitele copilei, în vreme ce Alecsis, cuprins de un dulce estaz, întorcea foile notelor".

Iar cînd „frumoasa diletantă începu a cînta o arie napolitană, foarte originală, precum sînt toate melodiile din Italia", Alecsis strigă cu entuziasm : „Minunat ! — îmi pare că mă găsesc la Napoli..." Iată noi amănunte care corespund întru totul cu diferitele evenimente ce se înscriu în cursul vieții lui Alecsandri și chiar a eroilor și a eroinelor din opera sa lirică, dramatică și mai ales, din proza literară.

Pînă în preajma anului 1850, cînd se fixează în timp datele menționate aici, Alecsandri căpătase prin urmare, serioase orientări muzicale. Auzise și executase singur, un variat repertoriu de piese muzicale, de muzică clasică și ușoară. Mai ales trebuie să fi fredonat diverse „cantoane", cum traducea, la 1848, C. A. Rosetti, constatînd : „nu știm cum e făcută ea de Dumnezeu, dar știm că dintre toate națiile, Franța face cea mai mare consomație de cantoane" (în „Calendar popular pentru anul 1848"). Cît timp a trăit

Balada „Mihul Copilul" de Vasile Alecsandri — fragment





Coperta la „Poesii populare ale Românilor" — 1866 (Biblioteca George Breazul)

în Franța pentru studii, ca și după întoarcerea în țară, Alecsandri nu a ocolit aceste „cantoane", mai ales că îi rămăsese în minte, nu uită și citează dictonul franțuzesc, pe care îl înscrie în încheierea romanticei povestiri a „Mărgăritei", „Tout finit par des chansons dans ce monde". Latura în care experiența sa muzicală progresase și ale cărei rezultate încep a se ivi, este cîntecul popular românesc. Nu mai sînt decît doi ani pînă ce apar (1852) „Poezii populare, Balade (Cîntice bătrînești), adunate și îndreptate de V. Alecsandri", primele 14 piese. Auzise numeroase cîntece populare, de prin toate părțile, își însemnase cuvintele, reflectase îndelung asupra valorii lor și, chibzuind ca să întovărășească volumul ce pornea în largul lumii cu un cuvînt de lămurire din parte-i, scrie Alecsandri în fruntea acestei prime broșuri a baladelor (Iași, 1852):

„Înzestrat de natură cu o închipuire strelucită și cu o inimă simțitoare, el (Românul) își revarsă tainile sufletului în melodii armonioase și in poezii improvizate. De'l muncește dorul, de'l coprinde veselia, de'l minunează vre o faptă măreață, el își cîntă durerile și mulțemirile, își cîntă eroii, își cîntă istoria, și astfel sufletul seu e un izvor nesfîrșit de frumoasă poezie. Nimic dar nu poate fi mai interesant decît a studia caracterul acestui popor în cuprinsul cînticelor sale, căci el coprinde toate pornirile inimei și toate razele geniului seu". Învăpăiata iubire de popor colorează, desigur, entuziastul scris al poetului. Dar entuziasmul său este sincer. În afară de aceasta, presupune o intimă trăire a „armonioaselor melodii",

de a cărei vraje sufletul său este plin. Sub elanul poetic al minunatelor cuvinte pe care le pronunţă şi care, este drept, impresionează în primul rînd, prin vibrantul entuziasm al autorului, sînt adevăruri care trebuiesc reţinute, nu numai pentru frumuseţea lor de grai sau pentru însufleţirea arătată de poet produselor muzicale şi literare ale poporului. Să trecem peste „închipuirea strălucită" şi „inima simţitoare", peste „revărsarea tainelor sufletului Românului în melodii armonioase şi în poezii improvisate". Chiar peste motivarea psihologică a creaţiei cîntecelor atît de precis şi definitiv formulată, putem trece, deşi nimeni ca Alecsandri n-a izbutit să caracterizeze astfel trăsăturile fundamentale ale determinanţilor sufleteşti care dau naştere producţiei artistice a poporului nostru. Nu se poate trece însă peste ideea exprimată de Alecsandri astfel : „a studia caracterul acestui popor în cuprinsul cînticelor sale". Nu mai este vorba de însufleţirea unui poet, ci de un veritabil postulat ştiinţific: cercetarea psihologiei poporului român pe temeiul producţiei sale artistice, muzicale şi poetice.

Încercări de studii sistematice asupra cîntecului popular românesc nu au fost întreprinse în prima jumătate a veacului trecut cînd Alecsandri îşi face pregătirea ştiinţifică şi începe activitatea sa de culegător al versurilor poporului. Observaţii fugare, interes, generalităţi, aprecieri, chiar entuziasm pentru manifestările sufleteşti ale românului, nu lipsesc în scrisul primei jumătăţi a veacului XVIII. Ele sînt însă răslețe şi întîmplătoare. Deci nu s-ar putea crede că Alecsandri şi-a căpătat convingeri asupra valorii cîntecului popular din studiile pe care le-ar fi putut avea la îndemînă de la predecesorii sau contemporanii săi. Convingerile sale provin din cunoaşterea nemijlocită a realităţii muzicale. Vor fi cunoscut direct ceva din cîntecul popular şi alţi scriitori ai generaţiei sale. Dar niciunul n-a vibrat atît de puternic la auzul viersului românesc. Niciunul apoi n-avea ca el interesul de a afla, nu numai întîmplător, felul cîntecelor populare. El are interes pentru cîntecul popular de pretutindeni. Şi pe oriunde împrejurările îl poartă, el întreabă, se interesează, caută să audă melodiile şi să-şi noteze versurile cîntecelor populare. Dovadă sînt însăşi indicaţiile pe care el le face în textele poeziilor populare pe care le publică. La *doine*, de exemplu, arată că cele de la I-XXXIII sînt din *Moldova*, cele de la XXXIII-LVI sînt din *Valahia*, iar cele de la LVI-LXXX sînt din Transilvania.

De asemenea cu privire la *Hore*, menţionează că cele de la I-XXIII sînt din *Moldova*, cele de la XXIII-XXXVII sînt din *Valahia*, iar cele de la XXXVII-L sînt din *Transilvania*.

Chiar cu privire la nomenclatură, Alecsandri face observaţia că unele doine poartă şi numele de cîntece voinicești în *Moldova*, olteneşti în *Valahia* şi haiducești în *Transilvania*, ceea ce dovedeşte tendinţa lui de a cuprinde în activitatea sa de cunoaştere, de culegere şi publicare, întreg domeniul de manifestare al cîntecului popular românesc.

Nu trebuie pierdut din vedere faptul că pentru a-şi îndeplini misiunea sa de culegător, Alecsandri merge la sursa cea mai autentică, la poporul de jos, la ciobani şi la lăutarii săteşti. Astfel de informatori sînt : *Baciul Udrea* de la stîna de pe muntele Ceahlău, *Brînduşă* păstorul de la Bicaz, *Neculai Nastasi*, orbul din Bohotin, *Didică*, lăutarul din Mircești, un *lăutar* din satul Folteşti, de la coada lacului Brateş, lîngă Galaţi, o *tînără ţărancă* anume *Domnica* din satul Crăiniceşti. Între cîntecele pe care le are culese şi le dă publicităţii, face comparaţie cu cele „după aflările de la *alţi cîntăreţi*" sau „*unii lăutari* cîntă această doină în următorul chip..." Astfel procedează Alecsandri convins că : „Toate aceste poezii, fără dată sigură şi fără nume de autor, sînt ascunse de secole întregi, ca nişte pietre scumpe în sînul poporului. Ele sînt expuse a se pierde ; prin urmare e o *sfîntă datorie* de a le căuta şi a le feri de noianul timpului şi al uitării. Datoria aceasta am cercat s-o îndeplinesc. *Ajutat de cîteva persoane, iar mai cu seamă de d. A. Russo, am adunat în deosebite călătorii prin munţi şi prin cîmpiile înflorite ale ţării noastre*, o mare parte din poeziile populare, şi acum săvîrşind coordonarea lor, le închin patriei mele ca cea mai dreaptă avere a ei". Sînt cuvintele cu care Alecsandri încheie prefaţa primei broşuri a baladelor, tipărite la 1852.

Datele, explicaţiile şi reflecţiile prilejuite de cunoaşterea, strîngerea şi tipărirea poeziilor populare, dau naştere unui mare număr de *„note"* cu care Alecsandri însoţeşte mare parte din textele literare.

Iată, de pildă, ce *notă* adaugă el după balada *Dolca :* „Această baladă a Dolcăi precum şi aceea a Mioriţei, le-am cules din gura unui baciu, anume Udrea, de la stîna de pe muntele Ceahlău. Acest păstor suna din bucium cu o putere extraordinară, încît munţii se resunau în mare depărtare. El cînta şi din fluer mai multe cîntece ciobăneşti, iar mai cu seamă Doina cu o expresie de înduioşare ce aducea lacrimi în ochii celor care îl ascultau. La anul 1842, într-o frumoasă seară de vară, urcîndu-mă la stîna din Ceahlău unde auzisem resunînd buciumul lui Udrea, am asistat la unul din cele mai sublime spectacole a naturii, luminat de razele asfinţitului soarelui; iar după ce noaptea presără cerul cu stele, mă aşezai cu Udrea şi cu alţi păstori împrejurul unui foc, şi petrecui pînă-n zori cu cîntecele de la munte".

Alte note sînt privitoare la psihologia poporului român, la datine şi obiceiuri, precum şi impresii şi lămuriri asupra melodiilor, asupra modului de executare a cîntecelor, asupra instrumentelor muzicale, asupra dorului şi jalei, al iubirii de patrie etc.

Astfel notele lui Alecsandri sînt elemente fundamentale de etnografie şi psihologie muzicală a poporului. El, cel dintîi, a tresărit, a scris şi reflectat, s-a minunat şi a fost vrăjit de frumuseţea şi adînca semnificaţie a versurilor pe care balada populară le pune în gura unui

„Mîndru ciobănaş
Din fluer doinaş"

în momentul cînd face ultima rugăminte, în clipa dării obștescului sfîrșit, cea din urmă dorință de îngropăciune :

. . . . . .

„Iar la cap să-mi pui
Flueraș de fag,
Mult zice cu drag !
Flueraș de os,
Mult zice duios !
Flueraș de soc,
Mult zice cu foc !“

Alecsandri cel dintîi trebuie să fi înțeles substratul psihologic al acestei extatice adorații a muzicii, demne de mitul lui Orfeu. Întreaga desfășurare epică a cîntecului bătrînesc, „Mihu Copilul“ este străbătută, înnobilată și transfigurată de vraja muzicii :

„Lăsați lăncile,
Voi, voinicilor
Haraminilor !
Că eu Mihu sînt
Și vreau să vă cînt
Un mîndru cîntic,
Cîntic de voinic
Cum n-ați auzit
Cît veac ați trăit.

Iată, mări, iată,
Că Mihu deodată
Începe pe loc
A zice cu foc,
Începe ușor
A zice cu dor
Un cîntic duios
Atît de frumos,
Munții că răsun
Șoimii se adun
Codrii se trezesc
Frunzele șoptesc
Stelele clipesc
Și-n cale s-opresc.“

Alecsandri nu poate trece neobservată această minunată imagine de legendară putere atribuită muzicii în cîntecul românesc, ci notează : „Tablou sublim de adevărată poezie. Una din cele mai încîntătoare creații a închipuirii. Ar crede cineva că poetul care a improvizat balada lui Mihu este același care a dat viață nemuritoare Mioriței, același care a prefăcut Universul într-un templu pentru nunta păstorului Moldovan cu moartea“... Sînt încă, în cîntecele culese și publicate de Alecsandri și alte numeroase locuri în care se relevă concepția poporului asupra puterilor muzicii. El nu s-a oprit în notele sale, asupra lor. Dar nu se poate tăgădui că aceste puteri n-au fost observate, înțelese și trăite în sufletul poetului, nu au fecundat spiritul lui. Ci dimpotrivă, mai mult decît orice informație de ordin științific și artistic, mai mult decît o instrucție muzicală, chiar cît de sistematică ne-am închipui-o în vremea de atunci, mai mult decît orice contact cu muzica cultă străină, ceea ce a format spiritul muzical al lui Alecsandri este contactul direct, experiența sufletească pe care el o face în sfera acestor documente unice de psihologie muzicală.

Aici își află originea pasiunea cu care el urmărește manifestările muzicale de orice fel, și mai ales cele de natură populară. Înainte de a lua contact cu lucrările celor doi „muzici“, Mikuli și Ehrlich, cari culeg și publică melodii românești, Alecsandri dovedește formația unei înțelegeri superioare a rostului muzicii în viața sufletească a poporului, în tradiția, obiceiurile și datinile sale, cum avem prilejul să constatăm din „tabloul național“ *„Nunta țărănească“*, compus de Alecsandri și jucat în anul revoluției din 1848.

Ar fi mai putut simți la fel, în această vreme, ar fi înțeles și altcineva rostul omului de la țară în mișcările politice, sociale și culturale. Dar nimeni n-ar fi cunoscut atît de bine ca Alecsandri datinele și obiceiurile românești, nimeni, mai ales, n-ar fi știut să redea muzicii populare rolul care îi revine în manifestările obștei sătești.

În studiul *„Românii și Poesia lor“*, dedicat lui *A. Hurmuzachi*, scrie *Alecsandri:* „În ceasurile acelea de patriotică pornire, ori care faptă istorică a stremoșilor creștea în închipuirea noastră cu proporții uriețe ; ...ori ce se atingea, într'un cuvînt, de românie: obiceiuri naționale, port național, danțuri, cântice naționale... toate aprindea în sufletele noastre o electrică scântee, și ne făcea să zicem cu fală : Sunt Român !... Mie mi-e drag Românul și știu a prețui bunătățile cu care l-au dăruit natura.

...Îmi plac obiceiurile sale patriarhale, credințele sale fantastice, danțurile sale vechi și voinicești, portul său pitoresc care, la Roma, să vede săpat pe coloana lui Traian, cânticele sale jalnice și melodioase, și mai ales poeziile sale atît de armonioase !“ Studiul a apărut în cursul anului 1849. Observațiile din cuprinsul lui întregesc *notele* din „Poesiile populare“ și dovedesc, în același timp, că încă multă vreme înainte, Alecsandri se oprise stăruitor și analizase elementele de valoare din poezii, cum și datinele, obiceiurile și prilejurile în care se cîntă. Materialul strîns și, în parte publicat, datele și motivele care hotărăsc asupra producției poetice și muzicale a poporului, impun lui Alecsandri o *clasificare a cîntecelor populare.* Astfel ia naștere clasificarea pe care poetul o înfățișează încă din 1852, în prefața broșurii I a baladelor. Trei clase deosebite distinge el : I) *Cânticele bătrânești* sau *Balade*, II) *Doine* și III) *Hore.* Firește, criteriul grupării nu-l găsește Alecsandri în *cîntec*, ci în *poezie* și anume în caracterul psihologic, în fondul psihic-artistic al poeziilor. De aceea și definește el fiecare gen, ținînd seama de aspectul psihologic al fiecărei categorii. Cele trei grupe corespund, pe de altă parte (aproximativ), celor trei categorii fundamentale de artă poetică : epică, lirică

şi dramatică. Ultima categorie închide în ea, în concepţia lui Alecsandri, şi comicul. Ca atare: „baladele sunt mici poemuri asupra întâmplărilor istorice şi asupra faptelor măreţe", iar „doinele cuprind toate cântecele de doruri, de iubire şi de jale"; „horele sunt cânticele de veselie ale poporului". Nu pare totuşi mulţumit de această „clasică" grupare şi, mereu atent la materialul ce i se prezintă din realitatea poetică românească, Alecsandri nu trece cu vederea bogata comoară a colindelor, ci constată: „pe lângă aceste se mai află unile cântice numite *Colinde* carele au un caracter religios..., ce se cântă în agiunurile Creciunului şi al anului nou".

Cine şi-a purtat privirea peste entuziastele pagini ale lui *Ubicini* (din *„Provinces d'origine roumaine"*, Paris, 1856) şi a observat categoriile de „Airs et chants populaires" pe care el le distinge, poate observa că acestea sînt luate întocmai după Alecsandri. De altfel, în introducerea pe care o scrie la traducerea în limba franceză a baladelor şi cîntecelor populare ale României culese şi traduse de Alecsandri (Paris, Dentu, 1855), Ubicini şi arată acest lucru. Deşi, în aparenţă, gruparea genurilor de cîntece româneşti s-ar limita la încercarea de la 1852, este de constatat că Alecsandri, în notele sale (apărute în ediţia de la 1866) sporeşte şi completează încercările sale, ajungînd să adauge *cîntecele de leagăn, cîntecele de nuntă, jocurile de copii, bocetele.* Astfel cuprinde el întreaga sferă de manifestări muzicale ale poporului, fără să fi mai stăruit pentru o grupare sistematică a lor, dar avînd sigură înţelegere asupra categoriilor şi genurilor cărora aparţin. Faţă de încercările de grupare de pînă atunci, — care, în definitiv, se reduc la articolul lui Negruzzi din „Dacia Literară" — determinarea genurilor de cîntece populare datorită lui Alecsandri însemnează un considerabil progres în studiul producţiei poetice şi muzicale a ţăranului român. Căci chiar cînd nu alcătuieşte o tabelă sistematică a genurilor, Alecsandri recurge la metoda tot aşa de necesară şi recomandabilă în cercetarea ştiinţifică, a *descripţiei.* Cu intuiţia sa sigură, cu adînca pătrundere a fenomenelor cu vasta sa informaţie asupra realităţii vieţii sufleteşti a poporului, a datinelor, credinţelor şi obiceiurilor, a înzestrărilor sale artistice, a dispoziţiilor înnăscute, a cîntecelor, basmelor şi ghicitorilor, Alecsandri este, pînă astăzi, unicul cugetător, cercetător şi literat care a putut analiza şi surprinde caractere esenţiale ale genurilor de cîntec românesc, dîndu-le formulări rămase definitive. Astfel descrie el genurile de „copii-găsiţi ai geniului Românesc", — cum numeşte „poesiile culese din gura poporului", în scrisoarea din octombrie 1862 adresată doamnei Elena Cuza, — ţinînd seama, pe cît îi era posibil, de condiţiile psihologice, etnografice şi chiar istorice în care productul poetic a luat naştere. În descrierile şi lămuririle pe care le dă, poetul dovedeşte şi informaţii asupra întregului folklor. *Comparaţiile* pe care le face — cu Ossian, cu epica sîrbească, cu cîntecul de leagăn italian — arată cît de întins era cîmpul lui de interes cu privire la producţia populară. Şi, de bună seamă, interesat era, în primul rînd, de tot ce apărea cu privire la cîntecele populare.

În cadrul *muzical* al dezvoltărilor noastre de-aci, sînt de însemnat două împrejurări care relevă şi pun în şi mai vie lumină raporturile pe care le-am schiţat cu privire la atitudinea lui Alecsandri faţă de *melodiile* populare româneşti. Ele se orînduiesc în jurul a două însemnate lucrări de culegere şi publicare de „arii naţionale româneşti". Este vorba de: I) „Airs nationaux roumains transcrits pour Piano par *Henri*", apărute la Viena, în editura Pietro Mechetti qm Carlo — şi II) Airs *nationaux roumains* (Ballades, chants des bergers, airs de danse etc.) recueillis et transcrits pour le Piano par *Charles Mikuli,* 4 caete de cîte 12 piese, deci în total 48 piese, apărute la Leopol (Lemberg) în editura Charles Wild. Am răsfoit opera lui Alecsandri şi am descoperit numeroase locuri în care se dovedeşte cu cît interes Alecsandri priveşte muzica şi cît de însemnat rol îi atribuie, în viaţă şi în artă. Menţionarea celor două lucrări întăreşte mai mult interesul poetului pentru muzică. Ambele sînt lucrări de specialitate, *note muzicale.* Este cazul să subliniem acest fapt, această constatare, cu atît mai mult cu cît ea este pusă în legătură cu melodia populară românească.

În „nota 2" de la pag. 193 a ediţiei din 1866, comentînd versurile

„Un biet ciobănaş
Din fluer doinaş", —

Alecsandri, potrivit spiritului său, dă informaţia asupra unui *instrument muzical popular,* asupra *fluerului ciobănesc,* arătînd că toţi păstorii români poartă în brîu un fluer mic ce se numeşte fluer ciobănesc şi sună din el deosebite arii, unele vesele, iar cele mai multe melancolice şi foarte expresive. Mai departe, poetul aminteşte de *„un călător străin, music de mare talent"*, ale cărui următoare cuvinte le citează: *„adeseori, când cineva âmblă în munţii ţerilor Române, el aude în depărtare un fluer păstoresc ce sună cu dulceaţă un cântec de dor. Atunci el se opreşte fără voie, dominat de un farmec necunoscut pentru ca să asculte mult timp aceste suspinuri ale muntelui".* Imaginea pare desăvîrşirea întruchipării începutului primei bucolice virgiliene:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
Silvestrem tenui musam meditaris avena.

Dar cine să fie acest „călător străin, music de mare talent?". La pag. 223 (a aceleiaşi ediţii), Alecsandri citează din nou „un muzic de mare talent". De astădată însă îl numeşte: „Dl *Henri Ehrlich",* informîndu-ne că „a locuit cîţiva ani în România, şi a publicat un album de arii româneşti". Rîndurile citate în aceste note fac parte din „precuvîntarca

acelui album" şi se referă la caracterizarea generală pe care Ehrlich o face cu privire la muzica românească : *„Naţionalitatea Românilor se arată atît în limba şi cîntecele lor, cît şi chiar în muzica lor deosebită de oricare alta. Negreşit ariile Româneşti vor părea foarte curioase popoarelor Occidentului pentru melodia lor cu totul originală... Ele au însă o expresie de melancolie dulce şi dureroasă chiar... Aceste sunt ariile doinelor ; cât pentru acele de dans, horele ce resună... cu o veselie sgomotoasă, cu acea veselie la care omul nenorocit se dedă în momentele sale de uitare şi de plăcere"*. Nu e greu de stabilit că ambele locuri citate de Alecsandri au acelaşi autor, Henri Ehrlich. Într-adevăr, ele sînt luate din aceeaşi „Prefaţiă" scrisă de Ehrlich, românește şi franţuzește, apărută în fruntea celor 15 arii naţionale române, şi datată în Viena, April 1850.

Cea de a doua lucrare — de fapt, cum am spus, un grup de patru caiete, fiecare cuprinzînd cîte 12 piese — este astăzi mai cunoscută, graţie studiului publicat de *Eugen I. Păunel* (în revista *„Făt-Frumos"* şi separat), intitulat *„Vasile Alecsandri şi Carol Miculi"* (1935).

Asupra legăturilor de prietenie şi de interese comune faţă de cîntecele româneşti, dintre Alecsandri şi Carol Mikuli, ne informează amănunţit şi documentat menţionata lucrare a lui Eugen I. Păunel. Dar *Ehrlich ?* Cum să fi fost cunoscut de Alecsandri ? Numai din cele 15 *„Airs nationaux"* (semnate *Henri),* apărute în 1850 ? — Răsfoind afişele de concerte şi reprezentaţii de operă strînse de *Theodor I. Burada* şi dăruite „Academiei Române" — în a cărei bibliotecă se păstrează, — am avut norocul să dau de un foarte preţios document, afişul unui concert dat de Ehrlich la Iaşi : *„Théâtre de Jassy. Aujourd'hui Mecredi (sic !) le 14 Avril 1843. Grand concert, donné par Henri Ehrlich,* violoniste du Conservatoire de Vienne". Cele cîteva date pe care le putem afla în lexicoanele de specialitate, par a conclude că Ehrlich era pregătit ca *pianist,* în care calitate ar fi putut apărea şi pe estrada de concert. La curtea lui George V din Hanovra, el a fost chemat ca pianist. Profesorii pe cari i-a avut la Viena, în afară de Sechter (de compoziţie), adică Henselt, Bockelt şi Thalberg, sînt cîteşi trei pianişti. Aşa rezultă din puţinele date ale lexicoanelor. În Iaşi, Henri Ehrlich apare pe podiul de concertist ca *„violoniste* du Conservatoire de Vienne". Programul de concert nu este însă de amator, de pianist care are şi slăbiciunea unei „violon d'Ingres", ci — mai ales pentru vremurile de atunci de autentic virtuos al vioarei. Nu am aflat pînă acum ştiri cu privire la activitatea de violonist a lui Ehrlich, nici la învăţătura sa. Dar este fără îndoială că unul din cei trei profesori amintiţi, şi anume *Carl Maria von Bocklet* (despre care se interesa Beethoven, scriind şi 3 scrisori de recomandaţie pentru el, apoi care era foarte intim prieten al lui Schubert). El a fost profesorul de vioară al lui Ehrlich. Căci Bocklet nu a fost numai pianist, ci, mai întîi, violonist la teatrul „An der Wien". El pare să fi fost prototipul muzicantului, pentru Ehrlich. Şi, de fapt, ca şi el, Ehrlich este violonist, apoi pianist, cum şi cunoscător serios al tehnicii compoziţiei. Menţionatul afiş de concert face dovada acestei laturi a personalităţii artistice care a interesat pe Alecsandri. Căci la concertul din primăvara anului 1843, printre auditorii de la „Théâtre de Jassy", trebuie să socotim şi pe Alecsandri. Cu atît mai mult urmează să-l considerăm prezent la acest recital de vioară, cu cît în program era un număr de interes imediat şi de atracţie pentru tînărul de 24 ani care se întorsese de la Paris cu idei generale asupra valorii poeziei populare, dar care, mai ales, avea nativa înţelegere şi pasiune a cîntecelor româneşti. Era, într-adevăr, în programul violonistului Ehrlich prevăzut la punctul 8 : *„Variations sur un théme moldave,* executées par le Concertant". Este de presupus că, pentru a fi avut vreme şi prilej să cunoască melodiile moldoveneşti, concertistul a trebuit să fi stat mai mult în ţară şi să fi frecventat localuri şi lume unde să se fi putut cunoaşte şi auzi viersul românesc. Ceea ce ne face să credem că Ehrlich a cunoscut pe Alecsandri, încă înainte de acest concert. În tot cazul, titulatura de „music de mare talent", cu care Alecsandri cinsteşte în două rînduri, în notele din „Poeziile populare", personalitatea artistică a lui Ehrlich, nu ar fi putut să fie emisă numai în urma lecturii, răsfoirii sau descifrării „ariilor naţionale" publicate la 1850, ci după o directă ascultare a producţiei muzicale, a execuţiilor la vioară (şi la piano) ale lui Ehrlich. Mai este un fapt care vine în sprijinul ideii că Alecsandri a cunoscut personal pe Ehrlich şi probabil, a stat de vorbă cu el asupra muzicii populare româneşti. Şi anume, de unde prima oară cînd îl menţionează, Alecsandri socoteşte pe Ehrlich *„un călător străin,* music de mare talent", a doua oară accentuează că „d. Henri Ehrlich *a locuit câţiva ani în România".* De altfel în prefaţa „ariilor naţionale", autorul spune deslușit şi în românește (prefaţa este scrisă în limba română şi franceză) : *„am trăit mai mult de trei ani printre acest popul".* Aşa încît încă din primăvara anului 1843, cînd se afla în ţară, după călătoria făcută la Viena (pentru căutarea sănătăţii), Alecsandri trebuie să fi cunoscut pe Ehrlich cel mai tîrziu la concertul din 14 April de la Iaşi. Şi pare exclus ca în cursul celor „mai mult de trei ani", între poet şi muzicant să nu fi existat nici un fel de legătură. Mai ales că muzicantul spune despre poporul nostru : „Am avut ocazia a-i învăţa limba, a-i cunoaşte obiceiurile, năravurile şi ariile naţionale". Cunoscînd limba românească şi urmărind să culeagă şi să-şi noteze cîntecele populare, Ehrlich a trebuit să se informeze asupra curentului care exista în ţară pentru adunarea şi studiul produselor ţărăneşti, curent reprezentat de Kogălniceanu, Negruzzi, Alecu Russo, Alecsandri, Anton Pann, N. Bălcescu, apoi şi de alţii care tocmai în vremea cînd muzicantul vienez se afla în Principate începuseră să constate, să scrie

și să atragă luarea aminte asupra originalității manifestărilor spirituale ale poporului român. Ceea ce, din punct de vedere cronologic, urmează a fi observat, este că chiar în vara sau toamna aceluiași an, 1843, Alecsandri face călătoria în munții Neamțului, a cărei descriere va apare în primele două luni ale anului următor, în *„Propășirea"*, sub titlul „Primblare în munți".

Cunoștința celor doi muzicanți, Mikuli și Ehrlich, precum și legăturile cu ei vor fi întărit, dacă mai era nevoie, încrederea lui Alecsandri în valoarea melodiilor populare românești. Mai probabil însă este că el va fi sporit interesul acestora pentru cîntecele noastre, îi va fi îndemnat și îi va fi sprijinit cu sfatul și cu autoritatea de care începuse a se bucura, pentru ca ei să culeagă și să publice melodiile. Fapt este că, pe cînd ceilalți scriitori ai veacului trecut, contimporani ai lui Alecsandri, înțeleg originalitatea cîntecelor populare și exaltează, în scrisul lor, valoarea acestora, ei rămîn la generalități, la entuziaste expuneri asupra conținutului *poetic* al versurilor, Alecsandri este cel dintîi scriitor care caută să pătrundă *latura muzicală a cîntecelor, melodia, viersul.* El consacră un studiu aparte acestei laturi : *„Melodiile Românești"*, pe care îl publică în *„România Literară"*, foaie periodică sub direcția d-lui *B. Alecsandri*, Jassy, anul I, 1855, 27 Februarie 1855, pagina 110—113. Acest articol este citat de Alecsandri însuși, în Nota de la pag. 223 a volumului său de „Poesii populare ale Românilor", *Olimpiu Boitoș*, l-a republicat, cu prețioase lămuriri introductive, sub titlul *„Un articol ignorat despre folklor, al lui Vasile Alecsandri"*, în *„Convorbiri Literare"*, A. al 65-lea. Maiu-Iulie 1932, pag. 404—414. Temeiurile acestui articol le formează lucrările celor doi muzicanți străini. Prilejul scrierii lui este luat din apariția celor 4 caiete ale lui Mikuli : *„Cu o nemărginită bucurie facem știut că o parte din cele mai duioase melodii ale poporului Român au eșit la lumină într'un Album foarte elegant, tipărit la Leopol și cuprinzând 48 de arii de tot soiul : doine, hore, cântece de lume, cântece hoțești, etc. Un artist de frunte, elev al vestitului pianist Chopin, Dl. Șarl Miculi pe care societatea ambelor capitale, a Moldovei și a Valahiei, au avut plăcere de a-l asculta și a aplauda minunatul său talent, este alcătuitorul și totodată editorul acelui Album neprețuit"*. Mai departe, Alecsandri dă refrințe asupra activității lui Mikuli de culegător al melodiilor românești, activitate întreprinsă de acesta în turneul său de concerte, cînd a ascultat pe cei mai vestiți lăutari din Iași și București. Deși el fixează anul 1850 ca timp în care Miculi a făcut culegerile și notările de melodii, este sigur că și înainte de această dată muzicantul se ocupase cu strîngerea și prelucrarea pentru piano a cîntecelor românești. În noiembrie 1851 — după cum constată *Eugen I. Păunel* în amintitul studiu — „deci după întoarcerea virtuosului de la concertele sale, primite atât de călduros la Iași și București, aflăm de la *Constantin Hurmuzachi* că albumul melodiilor naționale a ajuns să cuprindă 36 cântece ; putem deci bănui, la acea dată, încheierea caietului al treilea dedicat doamnei Pulcheria Buchenthal". Trebuie scos în evidență faptul observat și însemnat de Alecsandri în recenzia-studiu făcută asupra culegerii lui Mikuli și anume că el „au știut a deosebi ariile adeverat românești din mulțimea de arii străine ce au năvălit de vreo câțiva ani la noi, trecând prin gurile și instrumentele țiganilor, și ajungînd la urechile noastre într'un hal de dihanie muzicală fără formă și fără nume".

Mai departe, după ce în cuvinte pline de simțire își manifestă recunoștința față de Mikuli „pentru fapta sa patriotică și vrednică de toată lauda", Alecsandri arată meritul albumului lui Mikuli, „întocmit cu gust și știință mai cu seamă de a se ivi la vreme priincioasă". Poetul face o scurtă dare de seamă asupra situației Principatelor în acea vreme, arătînd interesul crescînd al Europei față de soarta lor, adăugînd că „astăzi Albumul d-lui Miculi e bine venit căci aduce un contingent de mare preț la comoara cunoștințelor Europei în privința naționalității noastre". Pe aceeași cale a renumelui pe care țările române îl pot dobîndi din producțiile spirituale ale poporului, Alecsandri constată „În Franța, Germania și Anglia poeziile noastre poporale, traduse și tipărite, au produs o mare plăcere și au recomandat cît se poate de mult geniul poetic al Românilor. Nu rămîne îndoială că melodiile noastre naționale vor dobîndi locul ce merită în admirarea acelor ce prețuesc frumusețea originală a melodiilor poporale și care știu a cunoaște sufletul unui neam în tainele acelor melodii".

Cu privire la valoarea artistică a melodiilor românești, pentru a nu „cădea în prepus, de părtinire" — după ce mărturisește că pentru el unele din melodiile românești, unele doine, unele hore, unele cîntice de lume cuprind o lume întreagă de armonie dulce și duioasă care, îi pătrunde inima de lacrimi, lasă să se exprime asupra lor „un om competent și nepărtinitor, un pianist de mare talent ce au petrecut cîțiva ani printre noi". Cine putea fi altul, acest „om competent și nepărtinitor" decît *Henri Ehrlich* ? Într-adevăr, în continuarea articolului său, lăsînd la o parte primele 16 și ultimele 19 rînduri, Alecsandri reproduce, cu foarte puține modificări, cele patru pagini din prefață, versiunea românească, pe care Ehrlich o scrisese în fruntea *ariilor naționale* publicate în 1850.

Studiul „Melodiile românești" se termină cu acest lung citat din Ehrlich, dar cu mențiunea „va urma". Nici în cuprinsul celorlalte numere ale revistei „România Literară", nici în altă parte, nu am găsit continuarea și încheierea studiului.

Liedul contemporan

de DORU POPOVICI

Dintre toate genurile muzicii de cameră, liedul pare să fie cel mai subtil. În forme concentrate, cu o mare economie de mijloace — în general discursul muzical al liedului este conceput fie pentru voce și pian, fie pentru voce și un grup restrîns de instrumente —, sînt redate sentimentele cele mai variate, cele mai profunde și adesea cu o forță de expresie superioară multor creații destinate unui aparat vocal-orchestral uriaș. Liedul din creația marilor compozitori ai genului, ca Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Fauré, Musorgski, s-a impus cu desăvîrșire în sălile de concert deoarece tălmăcește cu o optimă sugestivitate textul poetic, realizînd astfel o perfectă fuziune între conținut și formă.

Liedul contemporan este o continuare firească a liedului cultivat de clasici și romantici. Vom arunca o scurtă privire asupra diferitelor curente. Începem prin a analiza acest gen în cadrul neoromantismului.

Dintre compozitorii de lied neoromantici cei mai reprezentativi sînt Richard Strauss și Gustav Mahler. Ambii au scris atît lieduri pentru voce și pian cît și pentru voce și orchestră. Liedul straussian nu aduce nimic nou sub raportul mijloacelor de expresie. Compozitorul vienez a obținut o sinteză uneori originală și convingătoare, între muzica wagneriană și aceea a creatorilor vienezi, Schubert, Schumann, Brahms, sinteză în care e prezent și un pronunțat spirit popular. Arta sa e optimistă, plină de culori vii, strălucitoare, melosul său are o amplă respirație, instrumentația este bogată, de o luxuriantă fantezie. Cu toate acestea, sînt foarte puține dintre opusurile autorului operei „Solomeea", în care muzica impresionează prin interiorizare, prin densitatea conținutului, prin varietatea sentimentelor și ideilor. Liedul straussian este, în ciuda unei evidente măiestrii, o artă crepusculară.

Cu totul altfel se petrec lucrurile la Mahler. Muzica lui Gustav Mahler are multe inegalități dar care implică o largă diversitate în sens pozitiv, creator. Accentele de un pronunțat dramatism, nu rareori violente (ce valorifică un puternic contrast între suprafețe mari), noul tip de grotesc, ingenioasele combinații timbrale, densa polifonie, un anume caracter psihologic, romantismul patetic sau chiar tragic al multor pagini, constituie elemente ce deschid calea pe care vor păși mulți creatori contemporani, ca

Schönberg, Berg, Sostakovici, Honegger şi alţii. Printre operele de o rară frumuseţe, ce poartă amprenta geniului său, se numără şi „Cîntecul pămîntului" (Das Lied von der Erde). Este o capodoperă dedicată existenţei umane. Sensul filozofic al luptei omului cu soarta, problema „Fatum"-ului reiese din desfăşurarea amplă a muzicii, de tipul poemului simfonic. Zguduit de realitatea crudă a epocii sale plină de contradicţii, artistul a alternat în această operă, viziunea ideală asupra lumii cu cea tragică. Astfel, ceea ce ar fi putut fi un imn închinat de om naturii, iubirii, tinereţii, prieteniei, poeziei, este străbătut de sentimentul amar al „tristului neant", încît „cîntecul de bucurie" e îmbrăcat în culori stranii. Muzica e deosebit de inspirată de o mare varietate melodică, armonică, polifonică şi orchestrală, realizată cu o măiestrie de-a dreptul impresionantă.

La finele veacului trecut şi la începutul secolului nostru, atît în Franţa cît şi în alte ţări europene, se resimte puternic influenţa lui Richard Wagner. Apar foarte mulţi epigoni, care frînează dezvoltarea firească a creaţiei naţionale. Concepţia „leit-motivului wagnerian" este preluată mult prea schematic. De aceea, în multe cazuri, ea nu operează armonios şi organic în desfăşurarea discursului muzical.

Compozitorul francez Claude Debussy se situează pe poziţii opuse acestui curent deschis de Richard Wagner. Legat de specificul artei muzicale franceze, Debussy reuşeşte să îndrepte muzica spiritului latin în alt sens. Pe de altă parte, trebuie să avem în vedere faptul că marele compozitor, călătorind în Rusia, ia contact cu arta rusă, cu cîntecul popular rus şi al popoarelor din sud-estul european. Astfel, îşi conturează o concepţie prin excelenţă melodică modală, din care va izvorî un original univers armonic şi orchestral, înrudit cu viziunea rafinată a reprezentanţilor curentului impresionist din pictură, ce luase naştere şi se dezvoltase în Franţa. Debussy împreună cu colegii săi, Maurice Ravel şi Paul Dukas, se situează în fruntea unei noi mişcări în muzică, cunoscută sub numele de curentul impresionist. În pictură această şcoală — potrivit concepţiei căreia arta nu înfăţişează realitatea în totalitatea aspectelor ei, ci surprinde doar instantanee semnificative din natură, pe care le exprimă cu mijloace concentrate, oglindind „esenţa" lor — a apărut ca o reacţie la tradiţionalism. Pictorii ce fac parte din această şcoală aprofundează studiul „plein-air-ismului" (pictura în aer liber). Tendinţa este de a se reduce expresia unei idei la elementul esenţial printr-un proces de deducţie a întregului din detaliu. În muzică, impresioniştii rămîn fideli melodismului, folosind adesea inflexiuni cu caracter popular. În armonie, ei introduc elementele de culoare, ca : paralelisme armonice, acorduri de cvartă, cvintă, septimă, nonă, acorduri mărite provenite din gama hexatonală etc.; ritmul ne apare mai puţin pregnant, în schimb conţine multe elemente de variaţie. Instrumentaţia ni se înfăţişează ca o paletă plină de culori vii, obţinută prin divisi-ile corzilor, prin folosirea sonorităţilor delicate ale suflătorilor de lemn, prin combinaţiile ingenioase ale instrumentelor de culoare. Posedînd aceste mijloace de expresie noi ce revoluţionează arta muzicală, impresioniştii se îndreaptă cu predilecţie spre muzica programatică, de tip descriptiv mai ales. („Marea", „Preludiu la după amiaza unui faun", „Păsări triste", „Grădina în timpul ploii", „Nori", „Frunze moarte", „Fata cu părul bălai", „Jocuri de ape" etc.). Ei au abordat cu succes şi domeniul muzicii de cameră. Liedul impresioniştilor francezi, din care se relevă la loc de cinste liedul lui Debussy, ne apare ca o muzică discretă, cu melodii de o rară frumuseţe, armonii aparte, înlănţuite cu un deosebit gust şi rafinament. Romain Rolland nu a exagerat cîtuşi de puţin afirmînd că : *„Debussy a avut geniul gustului..."* Stilul vocal al acestor creatori, mult îndrăgiţi în zilele noastre de mari mase de auditori, a atins mari culmi în opere ca „Pélleas şi Mélisande", „Ora spaniolă" şi „Copilul şi farmecele" şi alte lucrări de ample proporţii, şi de o largă respiraţie a discursului muzical (spre deosebire de opera veristă ce se sprijină pe arii). Trăsăturile caracteristice ale acestor opere sînt tonul confesional şi lirismul senin, vibrant, de o bună calitate. Scriind „Pélleas şi Mélisande" Claude Debussy, ne-a lăsat moştenire unul dintre cele mai impresionante poeme închinate dragostei. Textul tragic al poetului simbolist Maurice Maeterlinck a căpătat, prin muzica marelui titan francez o extraordinară transparenţă şi suavitate. Acest nou gen de operă cu totul deosebit de muzica de operă germană sau slavă ce are un caracter mai direct, aduce o expresie reţinută, interiorizată şi subtilă („de la musique avant toute chose"). Muzica devine un discurs poetic de infinite nuanţe.

Într-o vreme, sub influenţa convingerilor artistice ale „grupului celor şase" din Franţa, liedul şi de altfel întreaga creaţie a lui Claude Debussy era considerată „anacronică" şi „vetustă". Ce imensă greşeală ! În muzica sa se poate distinge cu claritate o întorsătură modernă în ceea ce priveşte conceperea formei muzicale. Într-o carte închinată lui Karl Heinz Stockhausen, cunoscutul muzicolog german contemporan, M. Werner, spune următoarele : *„Lui Debussy i-a fost cu putinţă ca, pe baza unei legi lăuntrice, ţinută în suspensie, să desfăşoare permanent idei noi. Poate că ceea ce duce la idei noi nu sînt decît cîteva succesiuni de deplasări, alcătuite din tonuri şi semitonuri; ţi se pare că auzi ceva asemănător şi totuşi auzi ceva nou. Noua lege constă în a se repeta cît se poate mai puţin. Unitatea se creează prin înrudiri de proporţii şi de cuantumuri. Raportul dintre elemente poate rămîne acelaşi, în vreme ce lucrurile ce sînt aduse în legătură se pot schimba continuu. Acesta este un nou fel de gîndire, o lege a raporturilor şi a proporţiilor, care zace undeva în adîncuri, creează mereu figuri noi : pînă la urmă nu mai există nici o repetiţie de formă. În această măsură poate fi urmărit înapoi,*

pînă la Debussy, pe tărîmul formei majore, ceea ce Weber și Messiaen au gîndit mai departe și ceea ce se va chema, foarte general vorbind, „formă serială".

Cel care va continua în mod creator opera lui Debussy este Olivier Messiaen. Compozitor prin excelență francez, legat de tradiție, Olivier Messiaen vădește a fi dotat cu predilecție pentru elementul descriptiv, prin plasticitatea excepțională a reprezentărilor (nu în sens strict programatic).

Pe de altă parte, capacitatea de generalizare a compozitorului face ca numeroasele elemente exotice și nu rareori naturaliste, pe care le utilizează, să se sublimeze într-o „lume de idei". Desigur, din acest univers nu lipsesc unele contradicții și un anumit abstractism, legate de „spiritul catolic", dar rămîne pozitiv faptul că, în pofida laturii ei mistice, această concepție a generat o mare îmbogățire a mijloacelor de expresie, pe linia specifică a tradiției franceze. Revoluționar în sistemul limbajului — ne referim la modurile cromatice, cu transpoziție limitată, la marea varietate ritmică (și nu exagerăm punîndu-l alături de Stravinsky ca un autentic inovator în acest domeniu), la care se adaugă remarcabilul său simț pentru încîntătoare combinații timbrale, cele mai multe noi, nemaiîntîlnite la înaintașii săi —, Olivier Messiaen opune spiritului academic, un spirit cu adevărat creator. Liedul și întreaga sa creație conțin din plin un melos cantabil, modal, original și de cele mai multe ori foarte pregnant, uneori asemănător cu cel enescian și al tinerilor creatori români formați în epoca noastră (faptul se explică prin sursa comună de inspirație : modalismul și varietatea ritmică a folclorului diferitelor popoare, mai ales a celor din sud-estul european și din orientul îndepărtat).

Un aspect deosebit de interesant îl prezintă liedul expresionist, reprezentat prin Schönberg, Berg și Webern. Expresionismul, curent artistic cu aspecte contradictorii, apărut la începutul secolului nostru în Germania, a fost un puternic ecou al marilor frămîntări și contradicții sociale ale epocii imperialiste. Spre deosebire de impresioniști, artiștii expresioniști nu pun accentul pe sesizarea imaginilor din lumea înconjurătoare ci pe imaginea interioară, pe trăirea necondiționată, „absolută". Procesul de creație este „dinăuntru în afară"; se tinde astfel spre un pronunțat subiectivism, spre exacerbarea eului uneori pînă la paroxism. Realitatea în concepția expresionistă, e disociată : omul și lumea înconjurătoare, considerată indiferentă sau chiar ostilă lui. Expresionismul, fiind axat pe intenția „psihologică", preferă eroii zbuciumați, disperat-romantici sau chiar conștiințele obscure, nereflexive, reduse la activitatea subconștientului. Artistul mizează pe tensiunea lăuntrică și adesea ne înfățișează, cu lux de amănunte, elementul monstruos și grotesc, cultivă culori deosebit de aprinse, mergînd pînă la stridențe și antiteze brutale. Primejdia abstractizării este evidentă, traducîndu-se prin dizolvarea limbajului. În pictură, denumit și „fauvism", expresionismul a avut mulți exponenți de mare valoare ca Matisse, Modigliani, Kokoschka, Leon Baks ; în literatură a exercitat, de asemenea, o puternică înrîurire în diferite țări de pe glob. Totuși expresionismul muzical continuă într-un sens pozitiv, creator, linia wagneriană (în special din „Tristan și Isolda"). El aduce mijloace noi de exprimare, foarte originale și în multe cazuri deosebit de convingătoare, reușind să creeze momente de autentică forță expresivă. Armonia își pierde funcțiunile tonale, trecînd la atonalism, sistem fie organizat sever în serialism, (denumit într-un termen mai popular „sistemul celor douăsprezece semitonuri") fie conceput mai liber. Înlănțuirile armonice, bazate pe un cromatism excesiv, sînt foarte sugestive ca și combinațiile instrumentale extrem de ingenioase și inedite ce accentuează în cea mai mare măsură tragicul Polifonia este densă și pregnantă. E adevărat că semnificațiile optimiste ale vieții apar mai slab conturate, ca o culoare cenușie în mijlocul unor culori întunecate, dar valorile de expresie sînt incontestabile. Sub aspectul variației ritmice (într-o mai mică măsură la Schönberg, și mai pronunțat la Berg și Webern), contribuțiile sînt cu totul deosebite. In liedul creatorilor expresioniști predomină un melos mai puțin cantabil (în sensul clasic), cu intervale disonantice și salturi mari de intervale — septimă, nonă, decimă, — încît ambitusul devine extrem de larg. Cu toate aceste aspecte, aparent exagerate și inaccesibile, după audiții repetate și analizînd mai aprofundat, vom remarca că stilul vocal al acestor maeștri poate reda o mare gamă de nuanțe și poate fi pus în slujba redării unui bogat conținut de idei și sentimente (ne referim la opera „Wozzeck" de Alban Berg, Ultimul supraviețuitor din Varșovia de Schönberg, la liedurile de Anton Webern pentru voce și pian, sau acompaniate subtil de ansambluri de cameră). În aceste cazuri, expresionismul nu ne mai apare incompatibil cu marea artă muzicală, operele valoroase care îl reprezintă se apropie, prin puternicul lor umanism, de tot ceea ce este mai nobil și înălțător în arta epocii noastre. În afară de asemenea lucrări însă, întîlnim și creații care, oricît ar fi de bine realizate din punct de vedere tehnic, sînt străbătute de un spirit morbid și dizolvant. Așadar, expresionismul trebuie privit în cele două aspecte ale sale. Dacă criteriul teoretic al curentului este unitar, multe din lucrări prezintă, prin realizarea lor, trăsături fundamental diferite.

În creația lor de lied, cei trei vienezi au abordat poezii de Ștefan George, Friederich Nietzsche, Kurt Aram, Gottfried Keller, Hermann Konradi, Paul Renner, Richard Dehmel, Julius Hart și alți exponenți ai postromantismului german.

Liedul expresionist german, în special cel webernian, este preluat cu mult talent de către cîțiva compozitori din perioada de după cel de-al doilea război mondial : Luigi Nono, Carl Heinz Stockhausen, Luciano Berrio, și mai ales Pierre

Boulez. Acesta din urmă, personalitate de prim ordin, şi-a însuşit temeinice cunoştinţe la clasa de compoziţie a lui Olivier Messiaen şi e un muzician cu preocupări multilaterale — excelent pianist, dirijor, muzicolog şi compozitor. El a dat la iveală ciclurile de poeme pentru voce şi ansamblu orchestral, de o deosebită valoare artistică, ce constitue o sinteză creatoare a muzicii lui Debussy, Anton von Webern şi Messiaen. Dar influenţa celor trei compozitori se petrece la un înalt nivel de asimilare, căci în aceste cicluri se afirmă puternica şi originala sensibilitate a lui Boulez, eleganţa stilului său şi o eclatantă fantezie armonică, polifonică, ritmică şi timbrală. Dintre creaţiile de acest gen, amintim „Le marteau sans maître" (compus între anii 1952—1954), conceput pentru voce de contra alto şi un mic ansamblu instrumental ; este o suită de nouă piese ce au la bază nouă poeme de René Char, extrase din ciclul cu acelaşi nume. Lucrarea reprezintă unul din momentele cele mai importante din istoria muzicii contemporane, prin izbutita sinteză creatoare de care vorbeam (între spiritul germanic şi francez), fiind însă de esenţă autentică franceză. Măiestria scriiturii vocale şi orchestrale este evidentă, aducînd elemente noi, convingătoare, ca de pildă acel permanent „rubato" (tratare liberă a discursului muzical, înrudită în mare măsură cu melodismul elastic, uneori cu caracter extatic, al lui George Enescu, care l-a preluat din „cîntecul lung" românesc). Lirismul discret şi rafinat al muzicii lui Boulez e de o rară expresivitate, lucru ce ne dovedeşte limpede că muzica franceză contemporană nu şi-a pierdut bunul gust şi expresia vibrantă şi că există deci, încă, o mare creaţie franceză, sănătos orientată, ceea ce face şi mai vulnerabile pseudoinovaţiile unor compozitori din epoca noastră care se complac în speculaţii gratuite, vecine cu impostura. O puternică influenţă asupra lui Pierre Boulez a exercitat-o marele poet francez Mallarmé, căruia de altfel i-a dedicat şi studii de estetică, de o remarcabilă valoare. Inspirat de literatura acestuia, a compus un ciclu de poeme pentru voce şi orchestră de cameră, „Improvisations sur Mallarmé", care constituie una din culmile lirice vocale contemporane. Ciclul citat nu e străbătut nici de imagini spectrale sau macabre, nici de sentimente disperate sau maladive, nici de „nostalgia neantului", — aspecte, din păcate, prezente în multe lucrări din epoca noastră, lucrările aparţinînd acelor artişti care nu percep frumuseţea vieţii şi sensul luminos al istoriei. Pierre Boulez ni se înfăţişează ca un liric plin de farmec, în creaţia căruia, pe lîngă poetul Mallarmé (sursa directă de inspiraţie), sînt prezenţi, ca spirit, şi alţi mari poeţi francezi, mai ales Verlaine şi Rimbaud. E unul din autenticii creatori francezi, răsărit ca o floare plină de prospeţime şi arome, în timp ce alţii îşi „fundamentează" concepţia pe ruinele din ce în ce mai scufundate ale unor curente abstracţioniste, lipsite de forţă artistică.

Lieduri valoroase au creat şi mulţi dintre compozitorii reprezentativi ai şcolilor naţionale. Cîntecele acestora ca şi alte lucrări, fie din domeniul genului muzicii de cameră, fie din cel simfonic sau operă, aduc un suflu înnoitor, atît prin conţinutul inspirat în special din viaţa oamenilor din popor, plini de vigoare, încrezători în energia lor şi în viitorul fericit al societăţii, cît şi prin mijloacele de expresie utilizate — ne referim la melosul modal (diatonic sau cromatic), la bogata polifonie şi armonie modală, la marea varietate ritmică şi la îndrăzneţele şi ineditele împerechieri de timbre instrumentale.

În ce priveşte şcoala rusă, nu putem să nu ne oprim, în primul rînd, la geniul lui Igor Stravinsky, manifestat în toate cele trei perioade de creaţie — rusă, neoclasică şi serială — perioade ce sînt trepte firești ale evoluţiei stilului său original care, cu toată diversitatea, prezintă o perfectă unitate, mai ales datorită unui pronunţat caracter naţional. O mare popularitate şi-au cîştigat liedurile sale „Pribautki" pentru voce cu acompaniament de flaut, oboi, corn englez, clarinet, fagot, vioară, violă, cello şi contrabas, sau încîntătorul ciclu „Berceuse du chat", pentru voce şi trei clarineţi, plin de sugestive şi captivante efecte onomatopeice. Coloritul rafinat al acestor piese miniaturale, realizarea autenticului spirit folcloric, la care se adaugă o măiestrie în adevăratul sens al cuvîntului, fac ca Igor Stravinsky să se impună ca unul din artiştii ce prelucrează în mod genial cîntecul izvorît din popor. El trebuie luat ca desăvîrşită pildă de creator popular de către acei greşit ancoraţi în aşa zisul „spirit popular", înţeles îngust, ad litteram, de fapt exponenţi ai unui „etnografism vulgar", prin care încearcă a-şi ascunde lipsa de măiestrie.

Sobrietatea, vigoarea şi emoţia reţinută ce caracterizează liedurile lui Anton Webern, melodii de scurtă respiraţie — de fapt nişte emoţionante „puncte sonore", într-o instrumentaţie de o mare varietate timbrală — se deosebesc prin aceasta de dramatismul „desfăşurat" şi acut al cîntecelor lui Schönberg şi Berg. Menţionăm că linia liedului webernian a fost continuată şi de Igor Stravinsky în cîteva cicluri de lieduri, deosebit de valoroase, scrise în ultima perioadă, spre exemplu piesa vocal-orchestrală „In memoriam Dylan Thomas", pe un poem meditativ al acestui poet englez, alcătuită dintr-un preludiu orchestral, în care se conturează o muzică a Renaşterii italiene, subtil transfigurată, şi dintr-o cantilenă pentru tenor şi coarde („Do not go gentle...").

În Uniunea Sovietică, liedul este bine reprezentat prin Şostakovici, Prokofiev şi Haciaturian. Deşi cei trei mari compozitori sînt de temperamente şi sensibilităţi diferite şi de stiluri diferite (ne referim la romantismul celui dintîi, le neoclasicismul celui de al doilea şi la inspiraţia folclorică foarte directă, şi de origină orientală, a celui din urmă) creaţiile lor prezintă o caracteristică comună în ce priveşte conţinutul, mesajul artistic : oglindirea expresivă a contemporaneităţii, a vieţii sovietice cu multiplele ei aspecte. Fără a aduce nimic nou sub raportul

mijloacelor de expresie (față de Stravinsky, Schönberg, Berg, Webern, Bartók), creația de lieduri a lui Șostakovici, Prokofiev și Haciaturian realizează o valoroasă sinteză între arta sonoră contemporană — în general — și muzica rusă, rămînînd specific rusă prin materialul tematic, bazat pe nostalgicele melodii și înaripatele ritmuri populare.

Școala maghiară, prin cei doi reprezentanți ai săi, Bartók și Kodaly, a dat piese vocale și opere în care cîntecul popular maghiar a fost din plin folosit și cu mare măestrie. La Kodaly predomină un aspect pastoral, idilic, datorită abordării „mai pure" a materialului folcloric. Se remarcă un melodism de calitate. În ce privește coloritul armonic și instrumental, se constată afinități cu impresionismul francez. Liedurile lui Béla Bartók au un caracter mai meditativ, expresia e mai interiorizată, tematica folclorică este foarte stilizată, și limbajul muzical este mai complex și mult mai rafinat. Dintre cîntecele sale amintim ciclul „Fünf Lieder" (opus 16, 1916), alcătuit din piese de o puternică expresivitate și o bogată inventivitate melodică. Trebuie relevat însă că nu liedul constituie cea mai reprezentativă ramură a creației compozitorului maghiar, ci muzica instrumentală și de balet.

Pline de vigoare și prospețime sînt cîntecele pentru voce și pian, de asemenea inspirata operă „El Retablo de Maese Pedro" de Manuel de Falla, exponent de frunte al școlii muzicale spaniole. E de subliniat că De Falla a obținut o originală fuziune între neoclasicismul și impresionismul muzical din prima jumătate a secolului nostru și ardentul folclor din însîngerata peninsulă Iberică. Creația sa este profund umanistă, variată și totodată de un pregnant caracter național. Specificul artei și literaturii spaniole și-a pus pecetea pe întreaga operă muzicală a compozitorului, astfel încît percepem adesea ascultînd-o, ecouri literare puternice, de la Cervantes, Lope de Vega și Calderon pînă la Ramon Jimenez, Federico Garcia Lorca și Antonio Machado. Cît privește pictura, ceva din luminozitatea pînzelor lui Velasquez e prezent, sau alteori o anume atmosferă de austeritate ce amintește de El Greco.

Mai adăugăm valoroase cîntece create de reprezentanți ai școlilor cehe (Ianacek și Suchon), poloneze (Lutoslavski, Penderecki, Baird, Serocki), bulgare (Vladigherov, Pipkov, Iliev) etc.

Deși nu au revoluționat limbajul artei sonore ca reprezentanții impresionismului, expresionismului și școlilor naționale, un mare număr de compozitori din vremea noastră, care s-au situat în sfera neoclasicismului, au avut un aport valoros, abordînd linia clasică cu complexitate, la modul contemporan. Astfel sînt în Germania, Paul Hindemith care se înscrie la loc de frunte, în Franța, Darius Milhaud, Honegger, Auric, Poulenc, sau Britten în Anglia (exemplele ar putea continua). Suflul umanist conferă creației acestora o valoare durabilă.

Paul Hindemith este un temperament antiromantic, gîndirea sa se apropie de spiritul rațional al artei baroce și clasice, pe care l-a dezvoltat creator într-o operă ce cuprinde numeroase compoziții inspirate, originale, cu un conținut senin și o expresie sobră. Muzica lui Paul Hindemith a îmbogățit mijloacele de expresie, mai ales sub aspectul armoniei (folosind sistematic acorduri de cvarte și cvinte) și printr-o polifonie amplă, pe cît de „savantă" pe atît de convingătoare.

În ultima perioadă a creației sale, se resimte o oboseală din cauza căreia artistul robust și cutezător de altă dată a devenit mai puțin receptiv față de ceea ce e nou. Dar atît publicul cît și cei mai evoluați muzicieni manifestă o sinceră prețuire pentru tot ce a rămas valoros din creația acestui maestru al neoclasicismului german. Printre lucrările sale cele mai strălucite se înscrie ciclul de lieduri „Marienleben", ce reprezintă o etapă decisivă în evoluția compozitorului. Poezia lui Rainer Maria Rilke a exercitat o accentuată înrîurire asupra discursului muzical al acestor ample lieduri, pătrunse de un patetism grav și profund.

O altă reușită în domeniul liedului neoclasic contemporan o reprezintă ciclul „Cîntece populare evreești" de Darius Milhaud, cu o armonie bogată, cu elemente interesante și expresive, ca bunăoară asprele și acidele înlănțuiri de acorduri politonale. De o bună apreciere se bucură, în sălile de concert, creațiile vocale ale compozitorului englez Britten, datorită caldului lirism și stilului larg accesibil, dar de bună calitate, lucrări în care acesta a izbutit în mare măsură a nu face concesii prostului gust și simplismului. Citățm dintre acestea „Serenada pentru tenor, coarde și corn", „Sonetele" pe versuri de Michel Angelo și „Cîntecele populare engleze", lucrări pline de atmosferă și grație, încît afirmația muzicologului englez Martin Cooper — *„Britten este primul stilist al muzicii engleze de la Purcell încoace"*... ni se pare pe deplin îndreptățită.

O personalitate singulară și extrem de importantă pentru întreaga dezvoltare a muzicii universale contemporane este compozitorul francez Edgar Varèse. După părerea noastră, deși e greu de încadrat într-un curent, el reprezintă postimpresionismul european; în timp ce Claude Debussy obține culori noi prin accentul pus cu precădere pe noi combinații armonice, Edgar Varèse aduce o cu desăvîrșire nouă, aproape șocantă, paletă coloristică, de o extraordinară forță de sugestie „vizuală", utilizînd neobișnuite împerechieri de timbre instrumentale. Aceste creații originale și pline de forță artistică, au trezit, în prima parte a veacului nostru, indignarea și furia nejustificată a unor compozitori academici. Dintre piesele vocale, amintim poemul „Offrandes" scris cu un excepțional rafinament și o subtilă sensibilitate. El conține însușiri specifice artei franceze ; lirismul senin, expresia reținută și clară și o fină muzicalitate ce fac sesizabilă, cu tot ineditul varesian, filiația Debussy (aceasta mult mai puțin, desigur, în lucră-

rile pur simfonice). Vorbind despre muzică, Edgard Varèse a spus aceste cuvinte concludente : *„Am simțit întotdeauna în opera mea, nevoia unor noi mijloace de expresie. Refuz să mă supun exclusiv sunetelor deja auzite. Ceea ce caut sînt mijloacele tehnice noi, capabile să se preteze oricărei expresii a gîndirii și s-o susțină"*.

Liedul românesc atrage atenția din ce în ce mai mult atît muzicienilor și marelui public din țara noastră, cît și peste hotare. Începuturile dezvoltării acestui gen sînt reprezentate mai ales de cîntecele în stil popular ale lui Dumitru G. Kiriac, remarcabile prin melodicitatea lor generoasă, prin excelență cantabilă, delicatul acompaniament pianistic, și îndeosebi prin admirabila armonie modală, care a constituit în acea vreme un aspect înnoitor în muzica românească. Aprecierile elogioase ale unor personalități proeminente ca Béla Bartók, George Enescu, Constantin Brăiloiu, constituie o confirmare grăitoare asupra valorii creației acestui mare compozitor român, artist autentic, de o substanță muzicală senină, cu o măestrie deplină și profund legat de idealurile poporului său. Apoi, o cucerire de preț este pe drept cuvînt considerată creația de lieduri a lui George Enescu, din care amintim celebrul ciclu ce tălmăcește versurile lui Clement Marot. În aceste lieduri se contopesc organic unele caracteristici ale stilului muzical al Renașterii, cu elemente din cîntecul popular românesc mult transfigurate. Aceste miniaturi pline de sensibilitate, de un lirism vibrant și elevat, s-au înscris în repertoriul permanent al multor interpreți vocali din lumea întreagă, care le-au popularizat. Cel mai reprezentativ autor de lieduri din țara noastră, rămîne, indiscutabil, Mihail Jora, prin originalitatea și bogata expresivitate a stilului său ce sintetizează aspecte ale expresionismului german cu cîntecul inspirat din popor. Într-un studiu — „Creația de cîntece a lui Mihail Jora" — compozitorul Ștefan Niculescu spune :

„Privind în ansamblu creația de cîntece a lui Mihail Jora, se poate afirma că aceasta reprezintă, încă de pe acum, o tradiție dintre cele mai valoroase ale muzicii noastre. Marea frescă din realitatea românească pe care o fixează Jora, prin textele poetice, în liedurile sale, vigoarea, concretețea, plasticitatea cu care descrie el această realitate — de unde puternicul realism al artei sale — apoi soluțiile înnoitoare, proaspete, pe care le dă liedul românesc, și faptul că reușește să creeze un autentic stil național în muzică — toate acestea constituie o bază trainică pentru dezvoltarea în viitor a muzicii românești.

O bogată polifonie străbate liedurile lui Zeno Vancea (ne referim atît la cele pe versuri de Rilke, cît și la cele pe versuri de Beniuc), lieduri excelent scrise, cu o sobrietate clasică și o linie contemporană. O fină muzicalitate se desprinde din liedurile lui Tudor Ciortea, mai apropiate de romantism, străbătute în același timp de o evidentă inspirație folclorică, mai ales sub aspectul melodic, și nu odată cuceritoare prin autenticitatea lirismului. Avînd un caracter preponderent diatonic, cu interesante și originale aspecte modale, liedurile compozitorului Paul Constantinescu, sînt de o considerabilă valoare artistică. Imaginile muzicale realizate de compozitor sînt plastice și pline de frăgezime. S-au impus mai cu seamă dramaticele cîntece vocal-simfonice „Din ulița noastră", pe versurile poetului Cicerone Teodorescu. Un colorit luminos se remarcă în liedurile inspirate și larg accesibile ale lui Diamandi Gheciu. În genul prelucrărilor de folclor, cîntecele lui Sabin Drăgoi și Dimitrie Cuclin au o sensibilă atmosferă pastorală și o nobilă melodicitate.

Tinerii compozitori români aduc elemente noi în ciclurile lor de lieduri, scrise, majoritatea, pe versuri de poeți contemporani. Ei au ajuns de pe acum la o maturitate componistică, la un meșteșug evoluat, pus în slujba redării celor mai profunde idei și sentimente. „Cîntece de dor" de Cornel Țăranu, pe versuri de Nicolae Labiș, Cîntecele de Ștefan Niculescu, pe versuri de Zaharia Stancu, cîntecele de Theodor Grigoriu, pe versuri de Veronica Porumbacu, cîntecele pe versuri de Eminescu de Aurel Stroe și Dan Constantinescu, cîntecele pe versuri de Tudor Arghezi de Valentin Gheorghiu, cîntecele pe versuri de Zaharia Stancu și Lucian Blaga de Alexandru Hrisanide, cîntecele pe versuri proprii de Nicolae Coman și Corneliu Cezar, continuă linia muzicii enesciene din ultima perioadă, prin lirismul lor contemplativ și rafinat, ce se desfășoară adesea ca și cîntecul doinit, în ritmul liber de „parlando rubato". Izvorîte din romantismul secolului trecut, liedurile lui Pascal Bentoiu concepute pe versuri de Mihai Eminescu, sînt realizate cu mult gust muzical. Cu un viguros talent este scris poemul pentru tenor, clarinet și pian de Tiberiu Olah, pe versuri de Josef Attila, intitulat „Cîntarea cosmosului", o minunată îmbinare între un melos modal cromatic, pregnant, original și o paletă instrumentală, sugestivă, obținută prin perfecta fuziune a clarinetului și pianului. Dintre liedurile compuse în ultima vreme, citățm ciclul lui Anatol Vieru „Lupta cu inerția". Autorul a obținut o convingătoare transplantare a celor mai noi mijloace de expresie (serialismul total organizat și modurile cromatice) pe tulpina robustă a tradiției muzicale românești. Dacă în liedurile lui Cornel Țăranu, Theodor Grigoriu, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Pascal Bentoiu, Dan Constantinescu, Valentin Gheorghiu, predomină lirismul, în cîntecele lui Tiberiu Olah și Anatol Vieru se reliefează un caracter viguros propriu temperamentului artistic a celor doi tineri compozitori.

Este îmbucurător faptul că numeroși interpreți valoroși care au abordat lieduri românești contemporane, au izbutit să pună în lumină, prin execuții de înalt nivel, valoarea deosebită a acestor lucrări, pătrunse de un spirit contemporan, slujind astfel mersul înainte al creației noastre muzicale.

Armonia lui Paul Hindemith

de **LUCIAN GRIGOROVICI**

Despre „muzica nouă" şi bazele ei teoretice s-a scris foarte mult, dar majoritatea lucrărilor în acest domeniu au păstrat caracterul studierii iniţiale, atunci cînd, se părea că participarea publicului la cunoaşterea şi pătrunderea elementelor constitutive ale pieselor ce îi erau oferite, era relativ redusă. Aşa se face că dezbaterile s-au menţinut de cele mai multe ori la nivelul cercurilor de strictă specialitate, conferind problemelor un oarecare ermetism.

Lucrurile s-au mai schimbat însă, şi, în ciuda celor susţinute de reprezentanţii unor tendinţe moderniste — după care, în esenţă, audiţia logică şi de problematică precisă ar constitui de-a dreptul o „siluire" a publicului auditor — [1]) se poate afirma că tocmai acest public este din ce în ce mai interesat în cunoaşterea amănuntelor teoretice ale „noului"; prin aceasta, necesitatea unei argumentări precise şi mai ales simple, privind curentele cele mai reprezentative ale muzicii contemporane, se pune în mod acut.

Trebuie remarcat că în tendinţele contemporane, ca niciodată poate în evoluţia gîndirii şi creaţiei muzicale, deşi pornindu-se de la elemente comune, s-a ajuns la rezultatele cele mai diverse; este un fapt specific stadiului contemporan de concepţie, şi importantă este în primul rînd trierea valorică a acestei diversităţi — lucru cu mult mai uşor astăzi, cînd dispunem de o experienţă de decenii în acest domeniu. Fără îndoială că sistemul teoretic al lui Paul Hindemith se detaşează puternic de concepţiile contemporanilor săi.

[1]) In acest sens, studiul lui Jens Rohwer, „Anmerkungen zum seriellen Denken", în „Die Musikforschung" (Basel), an. XVII, Nr. 3/1964 la p. 245—265.

În primul rînd fiindcă este rodul unei căutări îndelungate, ale cărei începuturi s-ar putea situa încă în anii de ucenicie sau ai debutului ; astfel „Liedurile din Aargau" (op. 6) sau „Imnurile cu acompaniament de pian" (op. 13), deşi încă puternic influenţate de neoromantismul maestrului său Arnold Mendelsohn, poartă deja sîmburele unei desprinderi.

Într-al doilea rînd fiindcă reprezintă — în felul său — o continuare logică a sistemului diatonic, pornind iniţial pe un drum bine bătătorit de peste şase secole, de la Odington la Riemann, spre a ajunge la formulări de mare consecvenţă.

În sfîrşit, dintre toate orientările moderne, sistemul său este, poate, cel mai accesibil, şi nu este lipsită de semnificaţie opinia lui Copland [2]), după care sistemul lui Hindemith s-ar bucura de interesul unor cercuri din ce în ce mai largi de melomani — în contrast cu concepţiile lui Schönberg, care se vor limita, pe mult timp încă, la cenaclurile de specialitate.

Iată de ce o scurtă şi simplă expunere a principalelor idei ale teoriei sale armonice, privite prin prizma comentatorilor operei sale, ni se pare folositoare.

★

Hindemith porneşte de la gama cromatică ; dar alcătuirea celor două construcţii finale — progresia şi intervalele — este derivată din seria armonicelor. Acest lucru face ca justificarea teoriei sale să fie posibilă, pînă la un punct, prin continuitatea pe care o prezintă faţă de sistemul armoniei clasice.

Într-adevăr, trecînd sistemul său printr-o analiză de felul acesta, observăm că elaborările sale teoretice pot fi grupate în două părţi distincte, şi anume :

a) stabilirea celor două criterii (a progresiei şi a ordinei valorice a intervalelor), unde argumentarea armonică este posibilă aproape pas cu pas, şi

b) formarea acordurilor şi stabilirea fundamentalelor, unde o asemenea argumentare ar fi — dacă nu chiar exclusă — dar cel puţin forţată; la punctul unde ea nu mai poate opera nici mutatis mutandis, se află momentul de „desprindere" de regulile (chiar interpretabile) sistemului clasic.

De altfel însuşi autorul lui „Mathis" nu este prea explicit în argumentarea calculului folosit pentru construirea sistemului său [3]) — ceea ce s-ar datora probabil dorinţei sale de a se „rupe" mai categoric de tradiţional. Or, tocmai aceste puncte mai neclare au făcut pe unii cercetători să parcurgă drumul invers — de la sistemul său gata închegat spre un eventual punct de plecare [4]). Prin aceste încercări s-a ajuns la explicarea (mai mult sau mai puţin convingătoare) a multora din deducţiile sale, prin metodele clasice — explicare pe care autorul însuşi a considerat-o ca prea puţin necesară.

Se ştie că ideia deducerii unui sistem tonal din seria sunetelor parţiale este străveche ; încă legendarul Fuhi, presupusul inventator al pentatoniei chineze, ar fi rezolvat cu zeci de secole în urmă, cu ajutorul unui simplu flaut de bambus, trecerea de la fundamentală la duodecimă şi de aici la cvintă [5]). Raporturile de consonanţă şi disonanţă (aşa contestate cum erau) au generat apoi, în mileniul nostru, sistemul diatonic tot din seria sunetelor superioare.

Hindemith stabileşte următoarele criterii :

I. Progresia

Do	Sol	Fa	La	Mi	Mi bemol	La bemol	Re	Si bemol	Re bemol	Si	Fa diez — Sol bemol
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

II. Ordinea intervalelor

1) do : do / do : do'
2) do : sol / do : fa / do : mi / do : la bemol / do : mi bemol / do : la
3) do : re / do : si bemol / do : re bemol / do : si
4) do : fa diez (sol bemol)

Trebuie făcute cîteva precizări :

— ordinea intervalelor aşa cum ele sînt dispuse în cadrul criteriului II, reprezintă un etalon pentru valoarea lor armonică şi melodică,

— ca triton se consideră atît cvarta mărită cît şi cvinta micşorată ; prin această uşurinţă de interpretare enarmonică se urmăreşte aprecierea sunetului şi nu a notaţiei, lucru foarte frecvent de-altfel, mai ales de la Debussy încoace, concretizat în numeroasele „greşeli" intenţionate de ortografie [6]).

— noţiunea de interval este menţinută în sensul ei clasic, spre deosebire de alţi teoreticieni modernişti (J. M. Hauer de pildă) care îl consideră acord.

Pentru justificarea criteriului I (şi deci implicit şi a ordinei valorice a intervalelor) putem urmări raţionamentul acesta :

---

2) Aaron Copland, „Unsere neue Musik"-ed. Kasparek (München) 1947 la p. 80.

3) P. Hindemith, „Unterweisung im Tonsatz" — Theoretischer Teil. Ed. Schott's Söhne (Mainz) 1940, la p. 64—65.

4) Menţionăm în mod special pe Anton Bauer cu „Die Grundlagen von Hindemiths Theorie", ed. Dux (München) 1949, anexa p. 3—12.

5) In studiul lui Ludwig Riemann despre seriile tonale în orient („Uber eigentümliche bei Natur-u. orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen und ihre Beziehungen zu den Gesetzen der Harmonie", Essen 1899, la p. 9 şi urm). De asemenea Gh. Merişescu, „Curs de istoria muzicii universale" (vol. I), Buc. 1964, la p. 15.

6) M. Negrea, „Tratat de armonie" (Buc.) 1958, la p. 226

A. — Seria armonicelor conţine în mod natural elementele principale ale sistemului. Astfel (numerotîndu-le, de la fundamentală spre acut, cu 1—16) obţinem următoarele intervale în ordine strict numerică :

1 : 1	— prima
1 : 2	— octava
2 : 3	— cvinta perfectă
3 : 4	— cvarta perfectă
4 : 5	— terţa majoră
5 : 6	— terţa minoră
5 : 8	— sexta mică
6 : 10	— sexta mare
resp. 3 : 5	
8 : 9	— secunda mare
8 : 15	— septima mare
8 : 11	— tritonul
resp. 11 : 16	
9 : 16	— septima mică
15 : 16	— secunda mică

la care intervalele din chenare reprezintă stările directe iar celelalte răsturnările acestora.

B. — Transformînd această ordine strict numerică într-o succesiune logică din punctul de vedere al valorii acestor intervale (înţelegînd prin valoare calitatea dinamică crescîndă faţă de fundamentală) obţinem următoarele :

stare directă	*răsturnare*
1) prima (1 : 1)	octava (1 : 2)
2) cvinta perf. (2 : 3)	cvarta perf. (3 : 4)
terţa maj. (4 : 5)	sexta mică (5 : 8)
terţa min. (5 : 6)	sexta mare (6 : 10)
3) secunda mare (8 : 9)	septima mică (9 : 16)
4) secunda mică (15 : 16)	septima mare (8 : 15)
tritonul (8 : 11)	tritonul enarmonic (11 : 16)

Or din această ordonare valorică a intervalelor reiese tocmai criteriul II al sistemului.

C. — Pornind de la această succesiune a intervalelor, se trece la justificarea criteriului I, care este calculat în funcţie de numărul comun de sunete armonice ale fundamentalelor din criteriul de mai sus, faţă de armonicele fundamentale Do. Să luăm mai întîi fundamentalele stării directe :

16	do‴							
15	si″					do‴		
14	(si bemol″)				(si diez″)	(si″)		
13	(la bemol″)		(do‴)	(do bemol‴)	(la diez″)	(la″)		
12	sol″		si″	si bemol″	la″	la bemol″		
11	(fa diez″)		(la diez″)	(la″)	(sol diez″)	(sol″)	(si diez″)	(do‴)
10	mi″	si″	sol diez″	sol″	fa diez″	fa″	la diez″	— si bemol″
9	re″	la″	fa diez″	fa″	mi″	mi bemol″	sol diez″	— la bemol″
8	do″	sol″	mi″	mi bemol″	re″	re bemol″	fa diez″	— sol bemol″
7	(si bemol′)	(fa″)	(re″)	(re bemol″)	(do″)	(do bemol″)	(mi″)	— Fa bemol″
6	sol′	re″	si′	si bemol′	la′	la bemol	do diez	— re bemol″
5	mi′	si′	sol diez′	sol′	fa diez′	fa′	la diez″	— si bemol′
4	do′	sol′	mi′	mi bemol′	re′	re bemol′	fa diez″	— sol bemol′
3	sol	re′	si	si bemol	la	la bemol′	do diez′	— re bemol
2	do	sol	mi	mi bemol	re	re bemol	fa diez	— sol bemol
1	DO	SOL	MI	MI bemol	RE	RE bemol	FA diez	— SOL bemol

Din acest tabel reies următoarele sunete armonice comune cu armonicele fundamentalei DO:

la fundamentala SOL 3,6,9,12,15
MI 5,10,15
MI bemol 6,12
RE 9,10
RE bemol 16

(Fa diez nu are nici un sunet armonic comun cu armonicele lui DO).

Luînd acum fundamentalele răsturnărilor :

16	do‴					
15	si″					
14	(si bemol″)					
13	(la bemol″)					
12	sol″	do‴				
11	(fa diez″)	(si″)				
10	mi″	la″	do‴			
9	re″	sol″	si bemol″	si″	do‴	
8	do″	fa″	la bemol″	la″	si bemol″	si″
7	(si bemol′)	(mi bemol″)	(sol bemol″)	(sol″)	la bemol″	(la″)
6	sol′	do″	mi bemol″	mi″	fa″	fa diez″
5	mi′	la′	do′	do diez″	re″	re diez″
4	do′	fa′	la bemol′	la′	si bemol′	si′
3	sol	do′	mi bemol′	mi′	fa′	fa diez′
2	do	fa	la bemol	la	si bemol	si
1	DO	FA	LA bemol	LA	SI bemol	SI

avem sunetele armonice comune :

		armonicele Do :
la fundamentale	FA	4,8,12,16
	LA bemol	8,16
	LA	5,10,15
	SI bemol . . .	9,6
	SI	15

Odată ajunşi la acest punct şi pornind de la principiul înrudirii a două fundamentale pe baza numărului de armonice comune, este uşor să stabilim ordinea valorică ; în privinţa unei ordini, determinantă pentru valoarea intrinsecă a intervalelor, teoriile moderne se prevalează de principiul disonanţei crescînde. Ori în această materie, noţiunea de consonant şi disonant în sensul ei armonic nu este nici astăzi complet lămurită. Dacă o oarecare regulă s-a putut stabili, acest lucru se datorează unei evoluţii îndelungate de interpretare *psihologică* unde — după cum este şi firesc — elementul subiectiv joacă rolul cel mai mare. „Destinderea“ sau „repausul complet“ pentru consonanţă, sau „tensiunea“ şi „incertitudinea“ pentru disonanţă, sînt noţiuni care atît din punct de vedere cronologic, cît şi din acela al reacţiei manifestată de ascultători, nu pot fi luate în sens absolut. Este poate suficient să urmărim îndelungata evoluţie a interpretării intervalului de cvartă justă, de la şcoala romană severă a lui Palestrina (cu concesia beethoveniană a „disonanţei lejere“!) şi pînă la curentele secolului nostru pentru a ne da seama că reguli absolute, în sensul ştiinţific al cuvîntului, ar avea o valoare destul de limitată; pentru a ne opri puţin la acest interval atît de contestat în decursul secolelor, menţionăm o teorie relativ recentă [7]) după care — ca valoare — cvarta perfectă ar avea prioritate asupra cvintei perfecte, răsturnînd astfel deducţiile bazate pe relaţiile naturale stabilite de secole în seria armonicelor, situînd raportul 3:4 înaintea celui de 2:3. Teoria se bazează pe schema gamei cromatice în mişcare contrară, argumentul forte fiind în acest caz demonstraţia grafică :

	1	3	5	7	9	11	1	3	5	6	7	
do′	si	si bemol	la	la bemol	sol	sol bemol	FA	mi	mi bemol	re	do	
do	do diez	re	re diez	mi	fa	fa diez	sol	sol diez	la	la diez	do′	
	2	4	6	8	10	12	2	4	6	8	10	

Am menţionat această deducţie teoretică întrucît ea va servi, ceva mai încolo, la justificarea fundamentalelor în anumite specii de acorduri chiar la Hindemith.

Revenind, trebuie arătat că încă de la începutul secolului anumiţi teoreticieni [8]) au încercat definiţii mai riguroase în privinţa consonanţei şi disonanţei, bazate din nou pe seria armonicelor naturale, dar cu precizări categorice : în esenţă, numărul comun de sunete parţiale la cele două fundamentale ale intervalului determină caracterul acestuia. [9])

[7]) A. Bauer, op. cit. la p. 10.

[8]) Printre alţii şi K. Stumpf, cu lucrarea „Tonpsychologie“ (2 vol.) apărută între anii 1883 şi 1890.

[9]) Orice regulă cu obiecţiunile ei : s-a afirmat că valabilitatea acestui principiu ar depinde exclusiv de registrul în care se află cele două fundamentale, întrucît la cele din registrul grav armonicele sînt cu mult mai pregnante decît la cele din registrul mediu sau chiar acut. Aşa, de ex., nu se poate pune (valoric) semnul egalităţii între intervalele la-mi şi la'-mi' ! Dar şi aici disputa este departe de a se fi încheiat.

De esența acestei reguli se prevalează și comentatorii sistemului Hindemith (după cum s-a putut urmări în raționamentul anterior, punct C), alcătuind următoarea ordine finală :

Sol	3,6,9,12,15
Fa	4,8,12,16
La	5,10,15
Mi	5,10,15
Mi bemol	6,12
La bemol	8,12
Re	9,10
Si bemol	9,16
Re bemol	16
Si	15
Fa diez Sol bemol	0

care justifică din punct de vedere armonic criteriul I al sistemului. Dacă trecem peste interpretarea diferită dată intervalelor de coincidență (în chenar) și la care ordinea valorică este discutabilă, această justificare poate fi totuși considerată ca satisfăcătoare.

★

Pînă la acest punct, după cum s-a mai arătat, atît autorul însuși (în oarecare măsură) cît mai ales comentatorii sistemului reușesc să stabilească o apropiere logică față de legile armoniei clasice, în sensul unei derivări sistematice din elementele preexistente.

Detașarea netă însă de sistemul armoniei vechi se produce în momentul elaborării acordurilor și — după cum e firesc — pornind de la fixarea fundamentalei.

În armonia clasică, o astfel de „fixare" nu există în mod practic ; însă în sistemele moderne aceasta este absolut necesară întrucît acordurile armoniei cromatice, neputîndu-se răsturna, nu posedă o fundamentală în sensul funcțional cunoscut [10]). De asemenea, prin alcătuirea acordurilor din alte intervale decît cele de terțe suprapuse ale sistemului diatonic, dispare și sensibilitatea acordului, fapt care permite dublarea oricărui element al său care devine, astfel dublat, fundamentala.

Și de data aceasta sistemul Hindemith se îndepărtează de majoritatea concepțiilor moderne, după ce pornise de la același principiu : stabilirea artificială (am putea-o denumi „convențional — estetică") a fundamentalei. Dar pe cînd majoritatea celorlalți muzicieni contemporani [11]) acordă o libertate largă în sensul acesta, atît la alegerea și poziția notei, cît și la dublarea și mișcarea ei nelimitată, Hindemith prevede norme riguroase în această privință.

Astfel, bazat pe ordinea valorică a criteriului II, fundamentalele intervalelor [12]) sînt :

a) pentru terța majoră și minoră, cvinta perfectă, septima mare și mică — sunetul din bas,

b) pentru secunda mare și mică, cvarta perfectă, sexta mare și mică — sunetul acut.

Din această primă regulă de principiu derivă următoarele :

— Fundamentala unui acord este fundamentala celui mai valoros interval din componența sa, scara valorică a intervalelor fiind cea menționată (în ordine descrescîndă : cvinta perfectă, cvarta perfectă, terța majoră, sexta mică, terța minoră, sexta mare, secunda mare, septima mică, secunda mică, septima mare).

— Calculul se efectuează numai din poziția strînsă.

— Dacă același interval este reprezentat de mai multe ori în componența unui acord, atunci se ia, pentru determinarea fundamentalei, intervalul cel mai grav.

— Fundamentalele unei serii mai lungi de acorduri ne dau progresia treptelor, progresie care ne permite analizarea valorică a desfășurării armonice — lucru esențial în construirea melodiei.

Desigur că și în materie de acorduri — în ciuda convenționalului care domină regulile lor de construire, făcînd aproape total ineficiente principiile armoniei clasice — s-a încercat totuși o justificare „tradițională". Dar dacă aceasta a mers (destul de greu de-altfel) pentru interval, trison și acordul de septimă, atunci în ce privește acordurile de nonă (fără a mai menționa construcțiile complexe, de la terțiadecimă în sus!), argumentările sînt de-a dreptul forțate. Iată — progresiv — o simplă exemplificare a acestei străduințe : [13])

Interval

fa′] sol′]
sol] fa′]

În ambele cazuri (septimă mică și secundă mare) fundamentala este SOL- după armonia clasică fiindcă prin răsturnarea intervalului fundamentala s-a deplasat ; iar după Hindemith fiindcă la septima mică fundamentala este nota gravă în timp ce la secunda mare ea este nota acută.

Trison

1) fa′ si sol] 2) sol′ fa′ si] 3) si′ sol′ fa′]

Și la aceste trisonuri, fundamentala este tot SOL — după armonia clasică nici nu poate fi

---

[10]) Cu toate acestea, comentatorii sistemului au căutat să dea și fundamentalelor artificial stabilite o justificare armonică.

[11]) Printre care și Bruno Weigl, unul din teoreticienii cei mai de seamă ai noii armonii (v. M. Negrea, op. cit. la p. 202)

[12]) Această noțiune de „fundamentală a intervalului" (de unde și ulterioara interpretare a acestuia ca acord) se găsește și la teoreticienii mai vechi (cf. Hugo Riemann, în „Musiklexikon", ed. IV/1894 la p. 489 „Grundton der Intervalle").

[13]) cf. Anton Bauer, op. cit. la p. 6 și 10—11. Trebuie notat că pornește de la același acord de septimă de dominantă, eliminînd rînd pe rînd, cîte o notă, pentru a-și menține argumentarea la interval, trison și acord de septimă.

altfel datorită caracterului funcţional al fundamentalei în răsturnări; după Hindemith însă, deoarece :

la 1) : intervalul cel mai bun ca valoare este terţa majoră, la care fundamentala este sunetul grav.

la 2) : intervalul cel mai bun este sexta mare, la care fundamentala este sunetul acut,

la 3) :intervalul optim este din nou terţa majoră — şi deci fundamentala va fi din nou sunetul grav.

Septima

1) fa′ re′ si sol — 2) sol′ fa′ re′ si — 3) si″ sol′ fa′ re′ — 4) re′ si′ sol′ fa′

La aceste exemple deducţiile pot fi uşor ghicite. După armonia clasică, capitolul despre septima de dominantă din orice tratat de armonie funcţională. Iar după Hindemith : în exemplele 1) şi 4) intervalul cel mai bun fiind cvinta perfectă, fundamentala va fi nota cea mai gravă a acestuia ; iar la 2 şi 3), intervalul optim fiind cvarta perfectă, fundamentala acestuia va fi nota acută — sorţii căzînd de fiecare dată pe sol.

Ne putem da uşor seama, de cît efort a fost nevoie pentru apropierea sistemului de armonia clasică, tocmai la un capitol unde însuşi autorul acestuia se desprinsese categoric de principiile tradiţionale.

Iată şi exemplul acordului de nonă :

1) la′ fa′ re′ si sol — 2) la′ sol′ fa′ re′ si — 3) si′ la′ sol′ fa′ re′

Aici vechiul şi noul nu se mai pot identifica (decît cu multă bunăvoinţă) la starea directă ; intervalul cel mai bun la ex. 1) fiind cvinta perfectă, fundamentala va fi — ca şi în diatonie — sol.

Dar acelaşi interval optim de cvintă perfectă contrazice, în ex. 2) şi 3), principiile armoniei clasice : după Hindemith fundamentala este re — conform sistemului său enunţat.

Ori tocmai în acest loc, comentatorii concilierii clasic-modern introduc regula priorităţii cvartei juste asupra cvintei perfecte, conform schemei cromatice în mişcare contrară. Într-adevăr, în felul acesta — şi schimbînd esenţial una din regulile autorului — (privind ordinea valorică a intervalelor) — argumentarea este posibilă tale quale, şi anume : intervalul cel mai valoros al acordurilor fiind cvarta, iar aceasta avînd drept fundamentală sunetul cel mai acut, iată-ne, din nou, la sol. Desigur însă că valoarea unei astfel de interpretări ad-hoc este destul de îndoielnică.

Dacă cele expuse reprezintă, foarte sumar, încercările — meritorii de-altfel — ale comentatorilor sistemului de a justifica o continuitate a acestuia faţă de armonia clasică (şi fără îndoială că o astfel de continuitate există la Hindemith, poate în măsură mai mare decît la alţi muzicieni contemporani), nu este totuşi mai puţin adevărat că înţelegerea trebuie să se bazeze nu atît pe rigiditatea demonstraţiei ştiinţifice, cît pe interpretarea psihologică a fenomenului. Această „psihoză estetică" (dacă o putem numi astfel) a constituit obiectul unor interesante cercetări în secolul nostru [14]), mergînd pînă la încercarea de a găsi originile tendinţelor actuale în manifestări muzicale cu sute de ani în urmă ; nu ştim dacă cromatismul exagerat al secolului XVI („Madrigalul cromatic" al lui Rosetti este deseori citat ca piesă precursoare) [15]) sau — ca structură — canonul cancricans, atît de spiritual folosit de maeştrii clasici, ar putea constitui argumente convingătoare în această direcţie. Dar nu se poate totuşi nega că vederile estetice, în continuă prefacere, sînt un rezultat al factorului psihologic, acelaşi factor care a transformat disonanţele în consonanţe, excentricul de moment în firescul durabil, lucrările repudiate în consacrări spectaculoase. Şi aici, ca în toate domeniile, limita bunului simţ este decisivă.

Iată de ce argumentările, uneori puerile, îşi au totuşi meritul lor precis ; dacă prin ele nu se poate demonstra integral ceea ce au dorit să dovedească autorii lor, din ele reiese totuşi fără echivoc că Hindemith nu a „ars corăbiile" după abordarea tendinţelor noi, că nu a nesocotit totul pentru a-şi clădi sistemul — iar cei ce au făcut-o, nu numai că nu pot fi consideraţi că l-ar fi epuizat, dar nici măcar că l-au folosit ca lumea ; în plus, prin nesocotirea injustă a armoniei funcţionale, n-au reuşit decît să-şi interzică singuri o sursă care le-ar fi fost mai mult decît folositoare.

Valoarea noului rezidă tocmai în căutările îndelungate şi în prudenţa elaborării rezultatelor [16]).

În sensul acesta trebuie înţeles sistemul armonic al lui Hindemith, inclusiv argumentările, făcute — cu mai mult sau mai puţin succes — în jurul acestuia.

---

14) Printre cele mai importante lucrări în acest sens trebuie amintită cea a esteticianului Theodor Lipps, „Grundlegung der Ästhetik (Hamburg) 1900, constituind o primă indicare a noilor tendinţe.

15) Edward E. Lowinsky, „Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music" (University of California Press), ed. II. Los Angeles 1962, la p. 75 şi urm.

16) Semnificativă este drama cu muzică „Mîna norocoasă" a lui Schönberg, începută la 1912 şi terminată la 1924 — unde concepţiile scenografice ale lui Kandinsky (folosind din plin culorile-simboluri) reuşesc să întregească în mod fericit viziunea muzicianului.

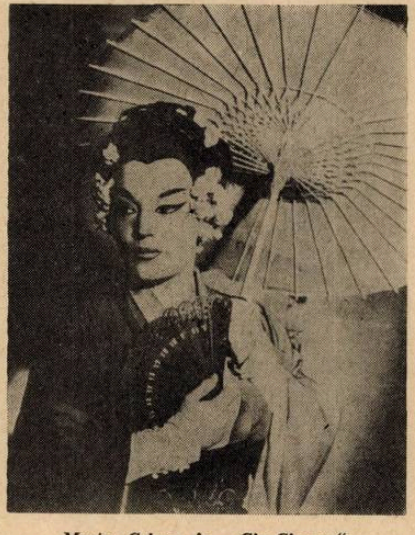
Interpreţi în roluri noi

de **AL. COLFESCU**

Conducerea şi întregul colectiv artistic şi tehnic al T.O.B. duc în permanenţă o rodnică activitate de îmbunătăţire a repertoriului, îmbogăţindu-l cu noi şi valoroase creaţii, prezentate la un apreciabil nivel artistic, promovînd, în acelaşi timp, cu precădere, cîntăreţi tineri. Urmărind această activitate, cronicile noastre au fost axate, în special pe spectacolele de premieră şi cele în care au apărut oaspeţi de peste hotare, spaţiul revistei nepermiţînd să se recenzeze toate debuturile unor interpreţi care meritau cu prisosinţă să fie prezentaţi. Numărul acestora fiind mare, în cronica de faţă, pentru început, vom încerca să vorbim despre cîţiva, urmînd ca în viitor această rubrică să fie continuată.

★

Din anul 1952 — cînd la Teatrul din splaiul Independenţei (azi Opereta de Stat) debutînd în rolul Santuzzei din Cavalleria rusticană, *Maria Crişan*, a impresionat publicul prin frumuseţea vocii şi puternicele accente lirice şi dramatice — artista a parcurs un drum de muncă, studii şi căutări, încununat de unele remarcabile creaţii şi frumoase succese. Vom reaminti, în fugă, creaţiile din operele româneşti Răscoala şi Fata cu garoafe de Gh. Dumitrescu, Motanul încălţat de Cornel Trăilescu, apoi de



Maria Crişan în „Cio-Cio-san"

Michaela din Carmen, Nedda din Paiaţe, Tatiana din Eugen Oneghin, Madame Butterfly şi Boema, ca şi de activitatea de concertistă şi din numeroasele turnee peste hotare.

Am văzut-o ultima dată pe Maria Crişan în Mimi din Boema. Vocea sa de soprană lirico-spinto, cu un luciu de metal nobil, capabilă de multe inflexiuni, corespunzînd unei mari game ale gîndirii şi simţirii umane, ca şi identificarea deplină cu rolul interpretat, au inlesnit artistei să-şi desfăşoare remarcabile însuşiri artistice vădind, cu prisosinţă dramatismul temperamentului său. De la duetul cu Rodolfo, din primul tablou, pînă la impresionanta scenă a morţii, Maria Crişan ne-a prezentat o veritabilă „boemă", o autentică Mimi, dornică de a-şi trăi viaţa, dar nevoită să lupte cu nesiguranţa zilei de mîine, cu mizeria şi boala.

Abordînd, în spectacolul de închiderea stagiunii, rolul Musettei, din aceiaşi operă, Maria Crişan s-a dovedit o ideală interpretă a Musettei. Cu voce pregnantă şi replici incisive, joc dramatic vioi, degajat, dominînd şi antrenînd cu autoritate — în special — actul II. O realizare de mare prestigiu ca de altfel şi Tatiana, Cio-cio-san, etc.

★

După interpretarea cu succes a rolurilor principale din operele Cavalleria rusticană, Paiaţe, Trubadurul, Carmen, Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg şi Bal Mascat, tenorul *Cornel Stavru* a adăugat în palmaresul realizărilor sale şi pe Mario Cavaradossi din Tosca de Puccini. Evoluţia vocii sale şi experienţa acumulată pe scena T.O.B. şi în turneele peste hotare, ca şi în concertele vocal-simfonice, au permis artistului să abordeze acest rol care are un diapazon vocal cu o ţesătură mai înaltă decît cele interpretate anterior. Interesant de subliniat este

Cornel Stavru în „Bal mascat"

că tocmai frazele și momentele culminante în acut ale ariilor „O tainică armonie", „Într-o noapte-nstelată", scena interogatorului și din duetele cu Tosca și-au găsit o execuție convingătoare și plină de strălucire. Remarcăm de asemenea, duioșia cu care Cornel Stavru a cîntat în mezza-voce, duetul din actul III („O mîini divine"). Sîntem convinși că „rodarea" personajului pe parcursul mai multor spectacole va da talentatului artist posibilitatea exteriorizării complete a forței sale dramatice, dovedită în rolurile precedente.

★

Printr-un studiu perseverent, *Vera Rudeanu*, care a cîntat la debutul

Vera Rudeanu în „Bal mascat"

profesional ca mezzo-soprană, și-a modificat unele însușiri de culoare și ambitus ale vocii sale, fapt ce i-a permis să interpreteze, ca soprană dramatică, rolul titular din opera Tosca. Ajutată de o voce puternică și comunicativă și de o agreabilă prezență scenică, atît în cunoscuta arie „Pentru artă", cît și în duetele cu Cavaradossi și Scarpia, artista și-a valorificat certe calități vocale și dramatice. Avem nădejdea că viitorul rezervă cîntăreței o bine meritată ascensiune ca soprană dramatică, deoarece acest gen de voce întîlnindu-se foarte rar este mult prețuit în arta lirică.

★

După timpul de studii petrecut anul trecut în Italia, în răgazul dintre turneele din U.R.S.S., Cehoslovacia, Turcia și cel din Israel, tenorul *Cornel Fînățeanu* a cîntat pe scena T.O.B. în Faust de Gounod, Traviata

Cornel Fînățeanu în „Traviata"

de Verdi, și Lucia de Lammermoor de Donizetti. Vocea sa lirică (evoluînd puțin spre spinto), clară, cu un timbru catifelat și o vibrație plăcută, care cucerește de la primele intonații adeziunea publicului, adînca înțelegere și trăire a personajelor întruchipate, ca și modul în care cele două stiluri de operă francez și, mai cu seamă, cel italian, au fost realizate, prevestesc tînărului interpret creații din ce în ce mai valoroase.

★

Am urmărit strădaniile continui ale basului *Dumitru Brebenel* în diverse roluri episodice. Prin interpretarea lui Nilakantha din opera Lakmé, cîntărețul face un salt remarcabil în cariera sa artistică. Ne-am bucurat să constatăm că vocea sa devine din ce în ce mai consistentă, rotundă și generoasă și că își dezvoltă latura expresivă prin folosirea po-

Dumitru Brebenel în „Pélléas și Mélisande" în rolul doctorului

sibilităților nuanțelor de colorit și de intensitate. Aria din actul II („Vreau să văd fața ta cum zîmbește") interpretată cu simț artistic a mișcat inimile spectatorilor. Cîntărețul trebuie să evite „puseul" peste firesc, în pasajele de forte (în special în acut). Din contră, numai prin suplețea vocii, personajele interpretate vor căpăta realizarea dorită.

★

Mezzosoprana Iulia Buciuceanu a avut, în ultimul timp prilejul să-și afirme posibilitățile sale artistice într-un spectacol cu opera Carmen de Bizet, condus de reputatul dirijor Edgard Doneux din Belgia. Complexul rol al Carmencitei cere interpretei multiple și variate mijloace expresive vocale și dramatice, constituind un adevărat examen de maturitate pentru mezzosoprane, (examen pe care Iulia Buciuceanu l-a trecut, în general, cu succes). Ea a înfățișat pe tînăra și frumoasa țigancă luptînd cu înverșunare, gata de jertfă, pentru a-și găsi fericirea în iubire și libertate. Atît în „Habanera", „Seguidilla" cît și în „Aria cărților" vocea sa, cu deosebire în

Iulia Buciuceanu în „Carmen"

grav, mediu și subacut, a sugerat plastic trăsăturile eroinei. Fără îndoială că realizarea unității registrului mediu cu cel înalt și îmbunătățirea acutelor (necesară împlinirii accentelor dramatice din momentele cele mai expresive ale rolului), ca și o mai mare mobilitate în dificilul joc de scenă cerut de partitură, vor asigura artistei succese și mai mari, pe deplin justificate.

★

Activitatea multilaterală din ultimii ani a sopranei *Elisabeta Neculce-Carțiș* în recitale, concerte vocal-simfonice, înregistrări la Radioteleviziune și abordarea unor genuri muzicale diverse, de la liedul clasic la opera modernă, impune această devotată slujitoare a artei lirice atenției iubitorilor de muzică. Înzestrată cu o voce de bună calitate, caldă și admirabil timbrată, cu o profundă sensibilitate, o frază expresivă și cu un remarcabil temperament, cîntăreața a realizat pe scena T.O.B. într-un timp scurt, creații valoroase din diverse epoci și stiluri: Euridice din Orfeu de Gluck, Contesa din Nunta lui Figaro de Mozart, Alice Ford din Falstaff de Verdi, Margareta din Faust de Gounod, Cio-Cio-san din Madame Butterfly de Puccini, Tatiana din Eugen Oneghin de Ceaicovski, Eva din Maeștrii cîntăreți de Wagner, Mareșala din Cavalerul rozelor de Strauss, Eromeni din Prometeu de Doru Popovici.

Elisabeta Neculce-Carțiș în „Cavalerul rozelor"

Am aplaudat-o de curînd în rolul lui Cio-Cio-San, în care a trecut cu ușurință de la sentimentul iubirei sincere, naive, la nostalgia așteptării, declașîndu-se cu multă forță expresivă în exeriorizarea tragicului din final. Dacă la acestea mai adăugăm participarea la realizarea diverselor opere-concert ca Wozzeck de Alban Berg, Aurul Rinului de Wagner și interpretarea, în prime audiții, a unui mare număr de lieduri de compozitori români și străini, vom avea imaginea unei artiste în plină dezvoltare a culturii sale profesionale.

★

Cunoscută prin calitățile sale vocale și actoricești din activitatea de prim solistă a Teatrului Muzical din Constanța (unde a cîntat pînă anul trecut), soprana *Aida Abagief* a intrepretat la un elevat nivel pe Gilda din Opera Rigoletto de Verdi. Cu vocea sa bine timbrată, unitară în toată extensiunea, cu strălucire în acut, cu o tehnică bine folosită și o sinceră dăruire în exteriorizarea iubirii, pînă la sacrificiu, ce caracterizează pe Gilda, Aida Abagief a avut, ca oaspe a T.O.B. un debut meritoriu.

Aida Abagief în „Rigoletto"

Într-un spectacol cu Lakmé de Delibes am revăzut pe soprana *Mireille Constantinescu*, de la Opera română din Cluj, care evoluiază pe linia ascendentă a unei bune tehnici vocale pusă, în mod creator, în slujba mijloacelor de expresie dramatică. Dotată cu o voce de soprană lirică-lejeră, cu un timbru agreabil argintiu, de ingenuă, unitară în toate registrele și folosind bogata paletă a coloraturii, cîntăreața a impresionat prin sinceritate, simplitate și naturalețe. Duetul cu Malika, duetele de dragoste cu Gerald, dar — cu deosebire — execuția ariei clopoțeilor au cucerit aplauzele publicului. Mergînd pe drumul înțelegerii cît mai profunde a rolurilor și dezvoltînd continuu talentul și temperamentul său dramatic, tînăra artistă are în față un viitor promițător.

Mireille Constantinescu în „Lakmé"

Virtuţile şi limitele unui spectacol

„Pe trepte de lumini" - Ansamblul artistic al Consiliului Central al Sindicatelor

de **FELICIA DONCEANU**

Congresul IX al Partidului Comunist Român, eveniment de mare importanţă pentru viaţa poporului nostru, a mobilizat toate forţele ţării care s-au străduit şi se străduiesc în continuare — prin capacitatea lor creatoare — la făurirea viitorului patriei noastre socialiste.

Realizatorii spectacolului festiv al ansamblului artistic al Consiliului Central al Sindicatelor, stimulaţi de febrilele pregătiri ce se făceau în întîmpinarea acestui eveniment, i-au închinat o amplă manifestare artistică.

Preocuparea întocmirii unui spectacol special se vădeşte din chiar clipa cînd deschizi programul : sub titlul general „Pe trepte de lumină", un prolog şi şase tablouri *(Lupta luminii cu întunericul, Energie, Construim, Oţelul, Soarele tinereţii, Holde aurii).* Nu-şi au rostul întrebările, prealabile spectacolului, cu privire la ordinea obişnuită a celor prefigurate prin titluri. Arta îşi are libertăţile ei. S-ar putea ca funcţionalismul spiritual al spectacolului să fi impus un dispozitiv special al „treptelor". Aceasta e firesc şi e bine. Orice operă, orice act de cultură consacrat bilanţului realizărilor noastre şi perspectivelor viitorului se impune a fi înfăptuite cu grija de a reflecta *artistic* grandoarea realităţii ; iar momentul istoric, trăit cu intensitate de întreaga naţiune a României socialiste, obliga să fie salutat cu cea mai mare exigenţă. Corespondenţa între importanţa momentului şi manifestarea pe plan artistic putea fi asigurată chiar numai prin perfecţiunea interpretării unui program neelaborat special ; aspiraţiile ansamblului C.C.S. nu s-au oprit însă aici.

Şase compozitori, şase poeţi şi tot atîţi coregrafi — de genuri şi modalităţi de expresie diferite — semnează muzica, versurile şi coregrafia tablourilor. Tentaţia întrebărilor referitoare la unitatea şi omogenitatea spectacolului poate fi amînată, însă coexistenţa unor atît de numeroşi şi diferiţi autori va mări atenţia cu privire la travaliul asupra spectacolului.

Gînduri de spectator înainte de ridicarea cortinei : interes pentru o încercare căreia îi doreşti împlinire. Şi nici nu poate fi altfel ! Atmosfera sălii e

vibrantă și sărbătorească ; ea se reflectă și în unele aprecieri ce au și fost făcute. Și totuși... Totuși, salutînd căutările pentru nou, virtuțile acestui spectacol — care nu au fost puține — va trebui să-i arătăm și unele limite. Așa e bine, pentru mai bine.

Luat în parte, fiecare tablou, privit sub latura creației și a interpretării, poate căpăta bune aprecieri; de pildă, originala realizare coregrafică pe plan vertical din tabloul III „*Construim*", semnată de Oleg Danovschi, pe muzica ritmată, viguroasă a lui H. Mălineanu, sau modalitatea de expresie — în întregime mai modernă și aparte — a creatorilor tabloului IV (muzica Dumitru Capoianu, versurile — Nina Cassian, coregrafia — Trixy Checais) au făcut ca aceste tablouri ori anumite momente din ele să se remarce. Au existat însă cazuri cînd doar un singur element să nu fi fost concordant cu restul componentelor tabloului, pentru ca acesta să sufere : dramatismul și simbolul major ce se cerea redat în tabloul I, *Lupta luminii cu întunericul*, avînd la bază muzică și versuri adecvate temei (Dumitru Bughici și Al. Andriţoiu) a fost diluat de costumația personajelor, nefericit aleasă, mai ales pentru dansatorii ce întruchipau lumina.

„Trouvaille"-ul coregrafiei lui Gabriel Popescu — în tabloul II (*Energie*) este departe de a fi o noutate. Încă acum 15—16 ani se puteau urmări și în provincie spectacole date de entuziaști amatori care au reușit să realizeze în acest spirit de pantomimă lucruri, pe atunci, interesante (și se pare că sugerau mijloace de producție mai evoluate).

O oarecare lipsă de aprofundare a ideii ce stă la baza tabloului V, *Soarele tinereții* (muzica — George Grigoriu, versurile : Alex. Andriţoiu, Angel Grigoriu, Romeo Iorgulescu, coregrafia — Adriana Dumitrescu), a făcut ca pe scenă să evolueze un ansamblu complex dar fără strălucire, cu momente coregrafice inexplicabile sau, cel puțin, nesemnificative.

Și iată, în sfîrșit, un tablou inspirat din peisajul sătesc. Trebuie să recunoaștem că orice spectator, de la primele ritmuri ale jocului popular românesc și în fața portului național își pierde obiectivitatea chiar dacă formulele artistice continuă să fie de mult uzitate, de Ansamblul C.C.S. și alte formații de acest gen. (!)

Subliniem totuși că fiecare tablou, cu toate micile imperfecțiuni poate fi considerat un moment independent de program, și de un nivel artistic apreciabil.

Intenția regizorului și libretistului întregului spectacol (Hero Lupescu) a fost dintre cele mai lăudabile; efortul său — plin de însuflețire, iar competența îi este bine cunoscută.

Lacuna însă, constă în... *căutarea* „extraordinarului", care, dacă este urmărit ca scop în sine, prezintă pericolul de a nu fi găsit. Acest „extraordinar" ne-a apărut (nouă și nicidecum regizorului), oarecum grandilocvent, ca ceva stufos, încărcat....

Dacă viziunea regizorală a mers pe linia unui spectacol complex, alcătuit din poezie, dans (de ansamblu și solistic, muzică (vocală-cor, soliști și instrumentală), credem că atenția trebuia concentrată asupra dozării, proporției, asupra elementelor apte să creeze contraste, într-un cuvînt asupra „construcției" spectacolului în totalitatea lui. Altfel, riscul monotoniei se abate asupra conținutului, asupra tematicii în general și chiar în parte.

Nu intenționăm să dăm soluții dar fiecare gen de artă dispune de variate și multiple mijloace specifice prin care poate exprima o idee; așadar, un spectacol combinat impune un discernămînt mai riguros. Nu întotdeauna *multa* înseamnă și *multum*...

Și nu totdeauna prologul trebuie discutat la început ! Menționăm elanul cu care s-au interpretat cele două lucrări corale : *Spre viitor* de Florin Comișel și *Glorios partid* de Mircea Neagu dar regretăm că baritonul Dan Iordăchescu (solist la prima lucrare) nu s-a aflat ca în zilele sale bune !

Finalul, fără să fi adus un plus față de restul spectacolului, ne-a amintit de formula multor finaluri de ansambluri. Dar cum cel mai greu lucru este să faci o introducere și o încheiere, succesul (de altfel meritat) nu în aceste momente trebuie căutat : el își află garanția, în primul rînd în dragostea, însuflețirea și neobosita rîvnă pe care a depus-o fiecare creator și interpret al acestei festivități.

● Recent, compozitoarea Hilda Jerea a fost cooptată membră a Societății americane de muzicologie de pe lîngă Universitatea Philadelphia.

★

● În cadrul actualei ediții a Festivalului Internațional „Toamna Varșoviană", Orchestra Cinematografiei de sub conducerea lui Constantin Bugeanu, va prezenta în cadrul unui concert simfonic de muzică contemporană trei dintre lucrările tinerilor noștri compozitori : „Arcade" de Aurel Stroe, „Coloana fără sfîrșit" de Tiberiu Olah și „Simfonii pentru 15 instrumente" de Ștefan Niculescu.

● În cadrul concertelor date de membrii Conservatorului American de la Paris-Fontainbleau, Alexandru Hrisanide a intrepretat în primă audiție în Franța Inventiunile sale pentru violoncel și pian „Volume" împreună cu Nelly Pasquir (violoncel). A Hrisanide a mai interpretat de asemenea în primă audiție piesa „Ecou III" pentru oboi și pian de Ira Mendlowitz (la oboi Patricia Marehead).

★

● La al 12-lea Concurs internațional de canto-lied, oratoriu, operă — ținut între 6 și 11 septembrie la Hertzogenbosch în Olanda, mezzosoprana, Viorica Cortez-Guguianu a fost distinsă cu Premiul orașului Hertzogenbosch pentru cea mai frumoasă voce din concurs și Premiul I la secția operă.

Sopranei Ileana Cotrubaș i s-a decernat Premiul I la secția lied iar basului Pompei Hărăstășeanu premiul II la secția operă.

Un alt succes deosebit a fost obținut de basul clujean Ionel Pantea, căruia i-a fost oferit Premiul special al juriului la cel de al 14-lea concurs internațional de muzică al instituțiilor radiofonice din R. F. Germană ținut la München.

★

● Muzicologul Viorel Cosma a fost cooptat membru al Societății muzicale „Haendel" din Halle.

Dirijorul Marin Constantin

Succesul Corului de cameră „Madrigal"

Corul „Madrigal" : o afirmare artistică impetuoasă, pe deplin meritată, datorită unei munci perseverente, desfăşurată după un plan ştiinţific, în vederea realizării unui ansamblu de cameră apt să interpreteze muzica vocală preclasică şi contemporană. Dirijorul şi iniţiatorul formaţiei, Marin Constantin, a găsit înţelegerea şi sprijinul Conseravtorului bucureştean, în cadrul căruia „Madrigal" ocupă, cu toată tinereţea sa (doi ani), locul fruntaş. Principiile de selecţionare şi lucru, de alegere şi realizare a repertoriului, au dus la rezultate fericite, apreciate unanim de publicul românesc. Concertele a cappella sau cu acompaniament de orchestră, cele două discuri, au determinat, prin înalta lor ţinută, atitudinea favorabilă a criticii.

Concertele din ultimul Festival Enescu, călduros apreciate de public şi muzicieni, au constituit un preludiu de bun augur pentru afirmarea internaţională a formaţiei. După cum era de aşteptat, recentul turneu în Republica Democrată Germană a fost un lanţ de succese dintre cele mai prestigioase ţinînd seama de tradiţia, sensibilitatea şi competenţa muzicală a gazdelor. În program au fost 17 coruri ale polifoniştilor italieni, francezi, englezi, germani (cîntate toate în limba originală) şi 4 lucrări de compozitori români (Marţian Negrea, Ştefan Popescu, Florin Comişel, Gheorghe Danga), în ansamblu compoziţiile solicitînd, prin carcterul şi stilul fiecăruia, o largă gamă de posibilităţi interpretative.

Itinerariul artistic (a existat şi unul cultural şi turistic) a cuprins oraşele Leipzig (sala Primăriei vechi), Halle (aula Universităţii), Frankfurt pe Oder, Bad Saarow, Cottbus, Dresda (Steinsaal) şi Berlin (sala Apollo a Operei de Stat). 3 dintre aceste concerte au fost susţinute în cadrul celui de al 7-lea Festival Muncitoresc, desfăşurat anul acesta în regiunea Frankurt pe Oder, şi au atras aplauze entuziaste.

Unul din concertele principale ale turneului a fost cel de la Halle, din cadrul celui de al 14-lea Festival Händel. Sală plină, muzicieni din lumea întreagă. În pauză şi la sfîrşitul concertului am stat de vorbă cu cîţiva : cîntăreaţa Danuta Klus-Alczewska (Polonia) — „un cor minunat, echilibrat, cu puritate stilistică" —, Felix Rouget (Franţa) — „formaţie demnă de arta ţării care l-a dat pe Enescu, pe care l-am cunoscut şi îndrăgit încă acum cîteva decenii" —, Dr. Karl Vötterle (Kassel-R.F.G.) — „o formaţie de clasă înaltă", — Prof. Dr. Siegfried Bimberg (R.D.G.) — „un colectiv artistic şi un dirijor la înălţimea muzicii pe care o interpretează" — etc., etc. Cu Prof. Dr. Walthler Siegmund-Schultze, Secretarul Ştiinţific al Societăţii Händel şi director al Institutului de muzicologie al Universităţii Martin Luther am avut o scurtă convorbire : „Importanţa Festivalelor Händel, a spus domnia sa, este că prezintă, printre altele, opere mai puţin cunoscute ale maestrului, originar din Halle — circa 40. Deja 16 din acestea

au fost prezentate. Totodată, ne străduim să valorificăm ştiinţific moştenirea händeliană — de la broşuri, cărţi anuale pînă la ediţia monumentală, critică, în cîteva sute de volume, a operei complete a lui Händel". La întrebarea „ce distinge cea de a 14-a ediţie de cele anterioare", interlocutorul nostru a declarat : „Toate cele 14 ediţii au fost o „repetiţie generală" a celei următoare. În acest an, s-a prezentat Recviemul de război de Britten — care continuă, în zilele noastre şi în stil contemporan — ideile lui Händel. S-a prezentat *L'Allegro*, oratoriul lui Händel, s-au cîntat alte lucrări ale sale — la monumentul din Piaţa oraşului (6 coruri din Halle), un concert popular (cu un mare număr de auditori — P.C.) cu arii şi duete din opere, interpretate de cei mai buni cîntăreţi". Am riscat întrebarea „clasică", cerîndu-i părerea despre contribuţia corului „Madrigal". „Nu numai ea ci toţi ascultătorii au fost entuziasmaţi de acesta. Mă bucură că un tînăr cor din ţara Dvs. a prezentat muzică veche la un înalt nivel. A fost o surpriză plăcută — noi nu cunoşteam tradiţiile şi iniţiativele mişcării corale româneşti".

Prima parte a concertului de la Halle a fost filmată şi transmisă, cîteva zile mai tîrziu, la Televiziune; dirijorului Marin Constantin i s-a luat un interviu, de asemenea pentru Radio.

Emoţionantă a fost întîlnirea de la Dresda, la care au participat Rudolf Mauersberger, venerabilul dirijor al formaţiei Kreuzchor, Prof. Dr. Karl Laux, muzicolog, preşedintele Societăţii Schumann, muzicieni din localitate, dirijorul şi membri ai ansamblului românesc. Rigoarea preferinţelor şi subtilitatea gustului artistic înlătură ideia că astfel de aprecieri pot fi emise din complezenţă: „sonoritate de balsam, puritatea intonaţiei şi frumuseţea emisiei", „noi nu putem cînta ca Dvs. unele piese" etc. (Rudolf Mauersberger).

În timpul liber, tinerii interpreţi au vizitat Thomaskirche din Leipzig, Galeriile din Dresda, Casa lui Goethe şi a lui Liszt din Weimar, Muzeul Pergamon, Grădina Zoologică din Berlin — locaşuri de înaltă cultură şi tradiţie, pline de învăţăminte pentru un artist în formare.

Primirea făcută de public şi presă — entuziastă. Să dăm cuvîntul presei germane :

Titluri : Arta desăvîrşită a Madrigalului bucureştean (Leipziger Volkszeitung); Eminentul cor bucureştean (Neueste Nachrichten-Halle); Ovaţii pentru Madrigal. Un cor de cameră de clasă mondială (Neues Deutschland) ; Furtună de aplauze la Madrigal (Der Neuer Weg); Program de elită, Un concert coral care a stîrnit admiraţie (Freiheit) ; Mărgăritar în viaţa muzicală (Märkische Union).

Fragmente de cronici :

„Comunitatea cîntului se distinge printr-o asemenea omogenitate cum rareori se întîlneşte chiar la coruri de înaltă calificare, iar sub conducerea lui Marin Constantin se face muzică într-un mod plin de autenticitate şi bucurie, de o uşurinţă ideală, plutitoare, atît de organic încît pare că lucrarea ar fi creată în chiar momentul interpretării". „Dacă alegerea compoziţiilor s-a făcut după criteriul includerii adevăratelor madrigale, prezentarea lor în concert a oferit tot ce se poate pretinde de la o asemenea manifestare, ba încă şi mai mult. Aplauzele furtunoase... au fost îndreptăţite şi exprimau mulţumirea sinceră" (Der Neuer Weg). „Formaţia a realizat o omogenitate a sonorităţii aşa cum numai în cele mai fericite cazuri se întîlneşte. Nu numai cele 4 grupe vocale constituie fiecare o unitate foarte strînsă, dar şi în sonoritatea de ansamblu nu există nici o reliefare în sine a unei voci sau alteia, în afara cazului cînd muzica însăşi o cere" (Leipziger Volkszeitung). „Ceea ce a fost imediat evident era omogenitatea, rezultat al aplicării tuturor principiilor artei corale, cum este greu de găsit. La unitatea culorii sunetului acestor voci frumos cultivate a contribuit şi o dicţiune unitară; cu deplin simţ al măsurii a fost realizată şi diferenţierea bogată a intensităţilor". (Neueste Nachrichten) etc., etc.

PETRE CODREANU

● Carl Orff a fost distins cu premiul cultural de onoare al oraşului München.

● La Bratislava a fost găsită partitura operei „La Cantarina" de Joseph Haydn, care dispăruse de multă vreme. Lucrarea a fost compusă în 1776 pentru contele Esterhazy. Televiziunea cehoslovacă a prezentat-o în montare din studio.

● Casa natală a lui Mozart de la Salzburg (Austria) va adăposti în curînd un Institut pentru istoria muzicii, care va aparţine Universităţii din Salzburg.

● La Roma s-a prezentat la sfîrşitul stagiunii o nouă montare a „Bărbierului din Sevilla" de Rossini, realizată de Eduardo de Filippo, cunoscutul scriitor şi regizor napolitan de teatru. El a conceput prezentarea atît de cunoscutei opere într-o manieră de comedie critică realistă a societăţii, care nu mai are nimic comun cu efectele unei Commedia dell'arte.

El a reluat partitura originală în două acte, în care rolul Rosinei este cîntat de mezzosoprană (iar lecţia de canto devine o adevărată lecţie în loc de a se cînta ca o bucată de bravură); doctorului Bartolo i s-a încredinţat din nou să cînte dificila arie „A un dottor della mia sorte", iar din orchestraţie au fost înlăturate toate adaosurile făcute de diferiţi dirijori.

În locul uverturii, al cărei original s-a pierdut, nu s-a mai cîntat ca pînă acum aceea din „Elisabeta a Angliei" ci partea instrumentală din „Aurelian în Palmira".

Personajul principal nu mai este Figaro, ci contele Almaviva.

Corul Coloniei române din Viena cu prilejul concertului festiv George Enescu din sala Sindicatelor din Viena. Prezintă Irina Moisescu.

Imagini vieneze

de **VIOREL COSMA**

În Viena muzica trăiește parcă la fiecare colțișor de stradă, în fiece grădină sau parc, în sufletul fiecărui trecător. Bogăția monumentelor de artă ce te întîmpină la tot pasul creiază atmosfera proprie încadrării muzicii în frumosul cotidian. Iar dacă încerci să te desprinzi de tumultul străzilor și bulevardelor ieșind spre Grinzing-ul atît de rustic și arhaic, deodată simți cum muzica țîșnește parcă nestăvilită, proaspătă, vie, naturală, din peisajul încîntător al „*heuriger*"-urilor (grădinilor-restaurant în miniatură) înveselite de cîntăreții populari. Este Viena lui Schubert și Strauss în cel mai frumos anotimp al anului : primăvara. Nu întîmplător în această perioadă se desfășoară — de peste un deceniu — renumitele *Săptămîni festive ale Vienei,* manifestări artistice de reputație mondială.

Anul acesta, deschiderea tradiționalei sărbători a muzicii, baletului și teatrului austriac, a coincis cu seara festivă George Enescu organizată de către Colonia română din Austria cu prilejul împlinirii unui deceniu de la moartea marelui nostru muzician.

SEARĂ MUZICALĂ ENESCIANĂ

Numele autorului *Rapsodiilor române* este îndrăgit de melomanii vienezi, în ciuda faptului că o bună parte din creația ultimilor ani ai maestrului este încă puțin cunoscută. Iată de ce, medalionul muzical din seara zilei de 22 mai 1965 din *Festsaale des Gewerkschaftshause* consacrat exclusiv creației lui George Enescu a atras un cerc de muzicieni de prestigiu și un numeros public.

Colonia română din Austria a contribuit la reușita concertului comemorativ. Presa și radiodifuziunea vieneză, împreună cu animatorii Coloniei române Dr. Karl Krenko, președintele asociației, Leonida Toma, secretar și prof. dr. Gheorghe Moisescu, au asigurat o popularizare demnă de numele muzicianului român. Invitații și programe tipărite în limbile română și germană s-au transmis unor personalități din viața politică și artistică, care și-au exprimat satisfacția de a participa la concertul festiv. Violonistul Yehudi Menuhin așteptat să sosească pen-

tru *Wiener Festwochen* a adresat o emoționantă scrisoare de mulțumire, rugînd să fie socotit „prezent cu sufletul alături de iubitul său maestru".

Fundalul scenei era dominat de un reușit portret în cărbune al lui George Enescu împodobit cu frunze de lauri. Stindardele celor două popoare prietene completau imaginea de sărbătoare a sălii. Ansamblul coral purta costume naționale românești. Prezentarea programului a fost susținută în limbile română și germană de către Irina Moisescu, studentă la Facultatea de filologie din Viena. Întreaga manifestare enesciană s-a înregistrat pe bandă de magnetofon, postul de Radio-București reluînd fragmente într-o emisiune specială.

Programul comemorativ a început cu o primă audiție: *Lui Iosif Vulcan*, odă pentru cor în unison și acompaniament de pian (orgă). Rămasă multă vreme necunoscută, lucrarea lui George Enescu compusă în anul 1904 la Paris pe versurile poetului I. U. Soricu, a marcat contribuția „muzicală" a studenților români la omagierea personalității neobositului cărturar din Oradea. Piesa se impune prin măreție și accesibilitate, fapt care a înlesnit interpretarea odei de către corul amator al Coloniei române sub energica conducere a tînărului dirijor Ernst Jankowitsch.

Cea mai autentică tălmăcire a lucrărilor enesciene din întregul program ne-a oferit-o baritonul Ioan Holli Holender de la Teatrul de Stat din Klagenfurt în liedurile *Soupir* și *Le galop*. O voce frumos impostată, bine condusă, a valorificat cu sensibilitate cele două pagini lirice de tinerețe ale lui Enescu.

Tot în primă audiție la Viena a răsunat *Sonata II-a pentru pian și vioară* în interpretarea violonistului Günther Schich, profesor la *Conservatorul orașului Viena*, și a pianistei Stela Wang, profesoară la *Academia de Muzică*.

Trei cîntăreți amatori din corul Coloniei române — Hanna Kindler, Mihaela Erica Premer și Helmut Seufert — au dat viață liedurilor *Cînt tăcut*, *Du conflit en douleur* și *Estrenne à Anne*, suplinind cu sensibilitatea unele dificultăți de tehnică vocală. Corect, acompaniamentul pianistei Magdalena Ernst.

În încheierea programului, micul violonist Ioan Dimitrie Leivici a interpretat cu dezinvoltură, *Allegro*-ul din *Concertul pentru vioară în SOL major* de Antonio Vivaldi.

În cadrul concertului festiv, autorul prezentului articol a susținut în limba germană comunicarea *George Enescu în viața muzicală românească și universală contemporană*.

ENESCU ÎN IMAGINI ȘI DOCUMENTE

În săptămîna următoare, sala *Grillparzer* din Palatul Palffi a găzduit expoziția internațională *„George Enescu"*. Viena era al treilea oraș — după Londra și Paris — unde poposea expoziția realizată de Comitetul de cultură și artă prin colaborarea unor muzicologi și artiști plastici din Capitală.

Vernisajul (1 iunie) a fost o adevărată manifestare artistică, completată cu filmul documentar *Mărturii despre Enescu*. În cuvîntul introductiv docentul Karl Diem, vicepreședinte al asociației Austro-Române, a subliniat rolul pozitiv al relațiilor culturale dintre cele două țări, salutînd prezența spirituală a lui Enescu în orașul copilăriei sale muzicale. Despre semnificația momentului enescian în relațiile de colaborare internațională a vorbit ing. Mircea Ocheană, ambasadorul României în Austria. Cald și convingător a evocat muzicologul și dirijorul Harald Goertz, președintele lui *Gesellschaft für Musikfreunde*, legăturile lui Enescu cu Viena. Despre importanța operei lui Enescu în viața artistică contemporană — ilustrată elocvent de cele aproape 100 de panouri, discuri, cărți și partituri din expoziție — am rostit cîteva cuvinte în încheierea festivității vernisajului.

Un număr mare de vizitatori ce nu și-au putut stăpîni emoția în fața imaginilor și-au așternut impresiile în cartea de aur a expoziției.

Deschiderea expoziției *George Enescu* în principalele centre culturale europene rămîne o inițiativă care merită a fi continuată și adîncită în viitor. Expoziția a stimulat interesul multor oameni de cultură față de realizările artistice din țara noastră.

WIENER FESTWOCHEN 1965

În seara zilei de 22 mai 1965 s-au deschis *Săptămînile festive ale Vienei*, desfășurate anul acesta în cadrul sărbătoririi a 20 de ani de la eliberarea Austriei. Programele de sală aveau imprimate pe copertă steagurile Angliei, URSS, Franței și SUA, națiunile care contribuiseră la scuturarea jugului fascist de pe umerii poporului austriac. Viena a devenit în acele zile — după cum au remarcat corespondenții străini de presă — un punct de legătură între cultura mondială din Est și West.

Și-au dat întîlnire din Franța cunoscutul ansamblu al lui Jean Louis Barrault — Madeleine Renaud *(Théâtre de France)*, din Anglia colectivul artistic *Sadler'Wells Opera*, din URSS orchestra Radiotelevizіunii sovietice și baletul *Teatrului Mare* din Moscova, iar din SUA orchestra simfonică din Cleveland. Țara gazdă a deschis seria spectacolelor cu premiera vodevilului *Das Haus der Temperamente* de clasicul Johann Nestroy, încheind festivitățile cu „modernul revoluționar al muzicii austriace" Arnold Schönberg. Programul festiv a cuprins muzică de Armin Kaufmann, Beethoven, Egon Wellesz, Ernst Krenek și Johann Strauss *(Dunărea albastră* cu *Wiener Symphoniker* și corpul de balet de la *VolksOper)*.

Cu greu putem ilustra bogăția programelor celor aproape 30 de zile de concerte, recitaluri și spectacole.Pînă și bisericile cu orgă deveniseră săli de recitaluri zilnice. Am reținut din noianul de nume pe dirijorii Karl Böhm, Pièrre Boulez, Colin Davis, Joseph Krips, Lorin Maazel, Eugène Ormandy, George Szell, virtuoșii Yehudi Menuhin, Zino Francescatti, Leonid Kogan, Nathan Milstein, Nikita Magaloff, Robert Casadesus, cîntăreții Giulietta Simionato, Hilde Guden, Giuseppe di Stefano, Jess Thomas, Nicolai Ghiaurov, Aldo Protti. Printre premierele care au stîrnit un ecou deosebit amintim: *Voievodul țiganilor* de Johann Strauss cu compozitorul Robert Stolz la pupitru, *Erwartung*, *Die glücklieche Hand*, *Von Heute auf Morgen* de Arnold Schönberg, *Das brennende Haus* de Joseph Haydn.

Concertele se prezintă superior spectacolelor lirice. Poate și datorită faptului că *Wiener Philarmoniker*,

London Symphony Orchestra, Concertus Musicus, Orchestra Radioteleviziunii sovietice au marcat un plus de repetiţii, un echilibru de sonoritate, o omogenitate neîntîlnită pe scenele lui *StadtsOper, VolksOper* şi *Theater an der Wien.*

Programele simfonice au inclus de preferinţă lucrări clasice (Haydn, Mozart, Beethoven) şi mai puţină muzică contemporană. Remarcabil ca ţinută artistică ne-a apărut medalionul muzical de cameră dedicat exclusiv creaţiei lui Egon Wellesz.

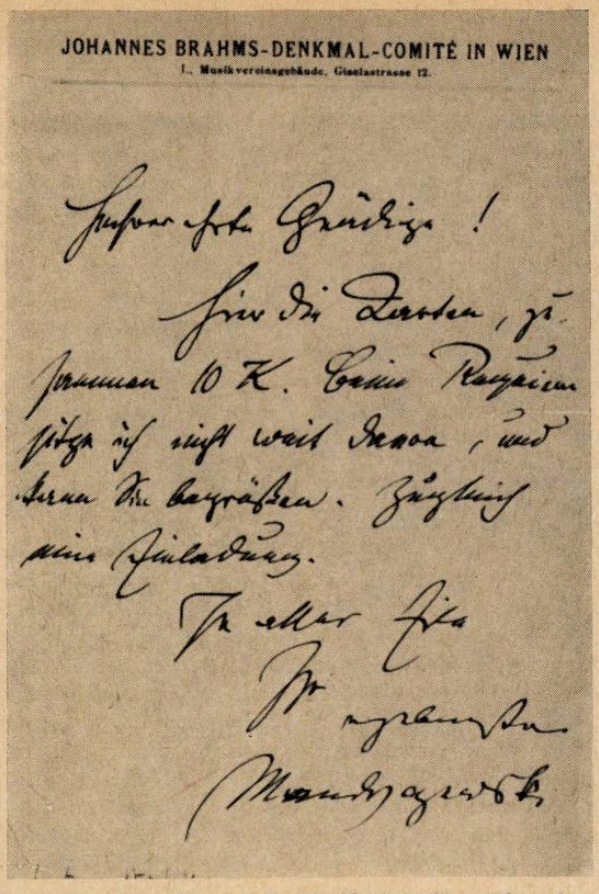
Aceeaşi situaţie se resimte şi în repertoriul liric: predomină la operă lucrările lui Wagner, Richard Strauss şi Verdi, iar la operetă cele ale lui Johann Strauss şi Lehar. Am dori aci să remarcăm excepţionalul *Parsifal* cu Jess Thomas (Parsifal), Hans Hotter (Gurnemanz) şi Christa Ludwig (Kundry) în viziunea regizorală a lui Herbert von Karajan, precum şi noua montare a lui *Lohengrin.* Decorul redus la cîteva elemente stilizate la maximum, dă parcă spaţiu nebănuit muzicii. Perfecţiunea orchestrei acoperă unele inegalităţi vocale.

Surpriza primelor două săptămîni a constituit-o seara de muzică engleză medievală oferită de formaţia vocală *The Deller Consort* şi cea orchestrală *Concertus musicus.* Folosind numai instrumente vechi (autentice) din sec. XVII—XVIII, ansamblul englez a interpretat un program de madrigale polifonice vocale, completat cu două opere de Henry Purcell *(Dioclesian)* şi Orlando Gibbons *(The cries of London)* Precizia atacurilor şi dicţiunea impecabilă a corului, frazarea fără reproş, acompaniamentul orchestral discret, culoarea sonoră, dar în special structura deosebită a pieselor, au conferit concertului o particularitate şi un interes neegalat de celelalte manifesări muzicale. Seara oaspeţilor englezi a arătat cît de bogată a fost cultura muzicală a Renaşterii şi în acelaşi timp cît de necunoscută publicului larg continuă să rămînă încă operele unor compozitori (Thomas Weelkes, John Wilbye, William Brade, Orlando Gibbons).

Dintre succesele parţiale ale formaţiilor şi soliştilor oaspeţi am apreciat interpretarea sobră a *Sonatei Kreutzer* de Beethoven de către Leonid Kogan, prima audiţie a *Concertului pentru vioară* de Elgar tălmăcită cu căldură de Yehudi Menuhin, *Poemul extazului* de Scriabin, realizat în chip prestigios de către Ghenadii Rojdestvenschi la pupitrul orchestrei Radioteleviziunii sovietice.

N-au lipsit totuşi şi unele aspecte contradictorii. Desigur că „recordul" surprizelor l-a înregistrat publicul care a umplut pînă la refuz marea sală de concerte a Academiei de muzică spre a-l vedea la pupitrul lui *Wiener Philarmoniker* pe dirijorul Carl Melles. Într-un pretenţios program Beethoven, ilustrul „cavaler al baghetei" ne-a demonstrat cum poate fi derutată o formaţie de reputaţie mondială de un muzician străin de arta sunetelor!

În ansamblu, *Wiener Festwochen* 1965 au reuşit să concentreze atenţia lumii muzicale asupra capitalei Austriei (peste 300 de muzicieni de peste hotare au participat la manifestările artistice) şi totdeodată să contureze imaginea nivelului artei interpretative contemporane. De-a lungul perioadei, critica muzicală vieneză nu şi-a dezminţit competenţa şi mai ales exigenţa.



O scrisoare autografă a lui Eusebie Mandicevschi, membru al societăţii Johannes Brahms, păstrată în arhivele vieneze.

DOCUMENTE MUZICALE ROMÂNEŞTI ÎN ARHIVELE VIENEZE

Unele cercetări la *Österreichische National Bibliothek* şi *Gesellschaft für Musikfreunde* ne-au adus bucuria descoperirii cîtorva interesante documente privitoare la muzica românească. Principalul fond — scrisori, afişe, programe, compoziţii, studii de muzicologie, lecţii, tăieturi din presă etc. asupra unei singure persoane (Eusebie Mandicevschi) — perfect păstrat şi bine catalogat, se află în arhiva asociaţiei *Gesellschaft für Musikfreunde.*

Semnalăm manuscrisul autograf (ştime) al *Cvartetului de coarde* în Mi bemol major, op. 22, nr. 1 de George Enescu şi patru lieduri pentru voce şi pian de Ioan Scarlatescu în secţia muzicală de la *Österreichische Nationalbibliothek.* Caligrafia impecabilă enesciană a derutat pe bibliotecarii vienezi care notaseră pe fişa din catalog... copie! În realitate nu sînt dubii asupra autenticităţii manuscrisului. Numeroasele însemnări în limba germană făcute de o altă mînă (contrarii tuturor indicaţiilor lui Enescu, în limba franceză) ne determină să bănuim că lucrarea s-a executat la Viena, fiind ulterior donată bibliotecii.

Deosebit de interesante ni s-au părut scrisorile lui Eusebie şi Virginia Mandicevschi de la secţia de manuscrise ale aceleiaşi instituţii, provenite din colecţii particulare. Iată posesorii documentelor: Franke (1896), dr. Brechler (1899—1900), Warturegg (1905), Mencik (1909), Katholicky (1909—1929), Teichl (1923).

ŞTIRI

• În Editura muzicală de stat din Bratislava a apărut cartea muzicologului slovac Jiři Vysloužil „Muzicieni ai secolului 20". Pe lîngă numeroasele referiri la muzica românească şi la creaţia lui George Enescu, lucrarea dedică marelui nostru compozitor un substanţial şi bine documentat capitol (menţionăm că muzicologul slovac a fost în cîteva rînduri oaspetele ţării noastre avînd prilejul să cunoască îndeaproape creaţia contemporană românească).

• Academia franceză de Arte frumoase a decernat premiul Bernier lucrării „Manuel de Falla", realizat de criticul muzical al revistei Les Lettres Française — Suzanne Demarquez.

• Marele premiu muzical al Parisului a fost decernat lui Charles Chayenes pentru Concertul de vioară şi orchestră, prezentat pentru prima oară în 1961. Compozitorul, născut în 1925 la Toulouse, a obţinut în 1951 Marele premiu al Romei.

• Emil Ghilels va da un concert cu orchestră şi un recital Schubert-Liszt la Paris în octombrie 1965.

• Orchestra simfonică a studenţilor din Paris a dat un concert la care s-au relevat pianistul Lucien Kemblinsky (din Monte Carlo) şi simfonia lui Y. H. Vorisek — lucrare „tonică şi tonală" cum apreciază José Bruyr (Guide du concert nr. 460).

• Pianistul francez Robert Casadesus împreună cu violonistul Zino Francescatti au prezentat la Viena audiţia integrală a sonatelor lui Beethoven. Tot Robert Casadesus a prezentat la Paris pentru prima dată o compoziţie proprie. Concertul pentru 3 piane, pe care l-a executat cu Gaby şi Jean Casadesus.

• La Casa Radio din Paris, Iosif Conta a dirijat cu succes orchestra Radiodifuziunii franceze prezentînd în prima audiţie în Franţa, Vox Maris de George Enescu. Solistă a fost Thérèse Dussant (marele premiu internaţional la München) în concertul K W 488 de Mozart.

• Jacques Feschotte semnează în colecţia „Ce ştiu" (ed. Presses Universitaires de France) o lucrare despre „Istoria Musichall-ului".

• Biblioteca Naţională din Franţa a organizat o expoziţie în memoria lui Paul Dukas în care pe lîngă portrete, scrisori, documente, sînt expuse manuscrise care atestă spiritul clar şi ordonat al autorului poemului simfonic — „Ucenicul vrăjitor". Alături de partitură, un concept arată temele lucrării şi semnificaţiile lor în acest celebru poem. Se pare că în prima formă acesta a fost doar un scherzo în simfonia în do.

• Orchestra Radioteleviziunii Bulgare a concertat la Paris în Sala Pleyel sub bacheta lui Vasil Stefanov şi cu concursul pianistului bulgar Venceslav Jankov. Programul a constat în uvertura la Don Giovanni de Mozart, concertul pentru pian de Schumann şi simfonia Patetica de Ceaikovski.

• Chitaristul de renume mondial André Segovia a dat un concert la Paris, în care a prezentat compozitori clasici şi moderni.

• A apărut de curînd o „Istorie a muzicii europene" de muzicologul belgian Jacques Stehman în editura Marabout-Université.

• O nouă operă prezentată la Sadler's Wells din Londra a fost „Minele de Sulf" a compozitorului englez Richard Rodney Bennett. În vîrstă de 29 ani, Bennett este elevul lui Pierre Boulez. Acţiunea se petrece în sec. XVIII şi este o reeditare a lui Hamlet în stil pe jumătate poliţist, cu triumful binelui şi pedepsirea răufăcătorilor; compusă în stil serial, opera relevă — potrivit unor cronici — un autor de forţă şi originalitate surprinzătoare.

• Leonid Kogan a primit premiul Lenin, ca preţuire pentru activitatea sa artistică.

• Deţinătoarea premiului I pentru vioară a Concursului Enescu (1964), Claire Bernard, a dat un recital de sonate la Santa Cecilia din Roma, împreună cu Sylvie Carbonel, de asemenea laureată a Concursului Enescu. Claire Bernard a fost şi solistă a unui concert cu orchestră în Forul italic.

• La Paris a fost prezentată cu mult succes de către pianista braziliană Laïs de Souza Brasil, una din lucrările pentru pian ale lui H. de Villa-Lobos, întitulată „Ciclu brazilian".

• Opera germană din Berlin a pus în scenă noua operă comică a lui Hans Werner Henze, „Tînărul lord".

• Teatrul Piccola Scala din Milano a prezentat opera „Moartea atomică" de Giacomo Manzoni. În programul teatrului se menţionează că „opera nu este lucrare pacifistă, ci o operă împotriva războiului". G. Manzoni (născut în 1932) care a avut acum patru ani la Bienala din Veneţia premiera operei sale „Don Quijote", este profesor la conservator şi criticul muzical al ziarului „L'Unitá".

• Opera „Moartea lui Don Juan" a compozitorului polonez Roman Palester a fost prezentată în premieră de Radio Bruxelles, în interpretarea orchestrei şi soliştilor operei din Anvers.

• Benjamin Britten a fost decorat de regina Elisabeta a II-a a Angliei cu Ordinul pentru merit.

• În vîrstă de 66 de ani a murit Cesare Valabrega muzicolog, compozitor şi pianist. În afară de studii asupra lui Schumann, Domenico Scarlatti şi Bach, acum cîţiva ani, cu prilejul sărbătoririi, el a realizat pe 40 de discuri o istorie a muzicii italiene.

• Ghenadi Rojdestvensky a fost numit (la 33 de ani) dirijor prim al Teatrului „Bolşoi", în timp ce Jevgheni Svetlanov, predecesorul său, a preluat conducerea Orchestrei simfonice de stat a U.R.S.S.

• Festivalul de la Stockholm prezintă în premieră a 2-a operă a lui Karl-Birger Blomdahls, „Dl. von Hancken".

ELENA JOJA

Cuprinsul

Pag.

J.—V. Pandelescu
Deschiderea unei dezbateri : Mamaia — 1965 . . 1

PE TEME DE CREAȚIE

Walter Mihai Klepper
Cantata de cameră „Lupta cu inerția" de Anatol Vieru . 4

Emil Dragea
Divertismentul pentru cvintet de suflători de Liviu Comes . 11

Gheorghe Costinescu
„Cantica humana" de Fr. Xaver Dressler . . . 12

75 DE ANI DE LA MOARTEA LUI VASILE ALECSANDRI

George Breazul
Alecsandri și muzica 13

ÎNSEMNĂRI

Doru Popovici
Liedul contemporan 25

Lucian Grigorovici
Armonia lui Paul Hindemith 31

ÎNTRE DOUĂ STAGIUNI

Alexandru Colfescu
Interpreți în roluri noi 37

Felicia Donceanu
Virtuțile și limitele unui spectacol 40

DE PESTE HOTARE

Petre Codreanu
Succesul Corului de cameră „Madrigal" . . . 42

Viorel Cosma
Imagini vieneze 44

Elena Joja
Știri 47

BIBLIOTECA CENTRALĂ
SIBIU

Sommaire

J. V. Pandelesco
Dans le cadre des débats : Mamaia — 1965 . . . 1

SUR DES THEMES DE CREATION

Walter Mihail Klepper
La cantate „Lupta cu inerția" (La Lutte contre l'inertie), d'Anatole Vieru 4

Emil Dragea
Le Divertissement pour quintette d'instruments à vent, de Liviu Comes 11

Gheorghe Costinesco
„Cantica humana" de Fr. Xaver Dressler . . . 12

75 ANS DEPUIS LA MORT DE VASILE ALECSANDRI

George Breazul
Alecsandri et la musique 13

NOTES

Doru Popovici
Le „lied" contemporain 25

Lucian Grigorovici
L'harmonie de Paul Hindemith 31

ENTRE DEUX SAISONS

Alexandru Colfesco
Interprètes dans de rôles nouveaux 37

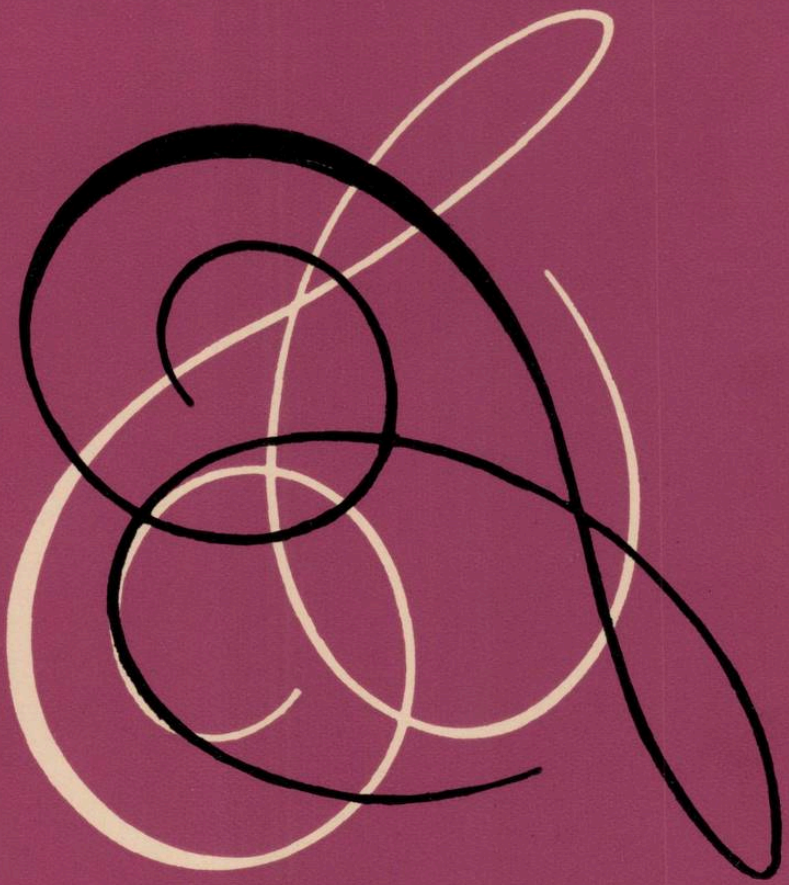
Felicia Donceanu
Les vertus et les limites d'un spectacle . . . 40

DE L'ETRANGER

Petre Codreanu
Le succès du choeur „Madrigal" (formation pour musique vocale de chambre) 42

Viorel Cosma
Images viennoises 44

Elena Joja
Nouvelles 47



muzica

OCTOMBRIE
1965

10

REVISTA
UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN R.S.ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTA

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XV Nr. 10 OCTOMBRIE 1965

Reorganizarea activităţii în domeniul muzicii de cameră, o necesitate stringentă

CONVORBIRE CU UN GRUP DE PROFESIONIŞTI ŞI DE IUBITORI AI GENULUI

Prin capacitatea de a exprima, în imagini concentrate, o sferă bogată de idei şi sentimente, muzica de cameră, sub multiplele sale aspecte — de la miniatura vocală sau piesa solistică pînă la sonată, trio, cvartet, cvintet ori compoziţii pentru ansambluri ample ca de pildă simfonia de cameră, — a fost abordată de-a lungul evoluţiei sale de către cei mai de seamă compozitori, ale căror capodopere au făcut ca genul să-şi cucerească un loc important în repertoriul universal, bucurîndu-se de o caldă preţuire din partea publicului.

Muzica de cameră nu este numai o realizare în sine, ci a constituit adesea poarta prin care experienţe componistice fecunde şi-au croit drum către celelalte genuri, înrîurindu-le chiar. Să ne gîndim la lied — ca laborator pentru creaţia de operă; să ne gîndim la unele cvartete de Beethoven sau Brahms, lucrări de o forţă de expresie echivalentă cu aceea a multor lucrări simfonice.

Inflorirea actuală a genului este una din cerinţele fundamentale ale vieţii noastre muzicale. Desigur, sub aspectul creaţiei, muzica de cameră românească cuprinde numeroase lucrări de valoare, iar repertoriul universal, după cum se ştie, e vast şi include lucrări de o rară şi nepieritoare frumuseţe. In privinţa activităţii interpretative, a îmbogăţirii repertoriului şi a laturii educativ-organizatorice, se constată însă unele rămîneri în urmă.

În lumina recentelor documente de partid, se impune iniţierea unor dezbateri principiale, în vederea dezvoltării şi îmbunătăţirii diferitelor domenii de manifestare ale artei şi culturii. Considerăm că o discuţie pe tema reînviorării muzicii de cameră este oportună şi rodnică.

Pentru a obţine un tablou cît mai veridic şi complex al realizărilor şi pentru a sugera soluţii judicioase care să remedieze deficienţele încă existente, ne-am adresat cîtorva muzicieni (compozitori, critici, membri ai unor formaţii muzicale şi pedagogi) cît şi unor pasionaţi din rîndurile publicului.

La desfăşurarea activităţii de muzică de cameră participă o serie de factori: formaţiile (interpreţii) repertoriul (programele) publicul, instituţiile muzicale, la care trebuie adăugat rolul important ce revine presei muzicale. Factorii menţionaţi pot acţiona fie în sensul stimulării, fie invers, în sensul frînării sectorului, urmînd ca în cursul convorbirii de faţă să-i analizăm ca atare. Deslușind laturile negative, vom urmări în discuţiile cu interlocutorii noştri să analizăm cauzele care le generează şi să sugerăm modalităţile de îndreptare.

a 11

I. FORMAȚIILE

Părerea compozitorului Pascal Bentoiu în această privință este că :

„În prezent nu avem colective interpretative care să se fi impus, cu continuitate și stabilitate, ca formații deosebit de valoroase în viața noastră de concert".

Criticul Ada Brumaru explică :

„O formație de cameră de certă valoare este aceea care se bizuie pe o îndelungată și bogată activitate în comun. Nici o formație (mă refer la cele începătoare) nu-și poate crea un anumit prestigiu în fața publicului — și deci să reușească a și-l forma și a-l atrage la concerte — decît după un efort artistic susținut, desfășurat pe parcursul a numeroși ani de muncă colectivă".

Profesorul Anton Adrian Sarvaș relevă aspecte mai concrete ale problemei :

„Pregătirea unei formații de cameră nu se poate realiza decît dacă aceasta s-ar dedica, cu exclusivitate, unei asemenea activități (ceea ce înseamnă atît muncă metodică în colectiv, cît și studiu individual permanent). În condițiile actuale însă, cînd instrumentiștii interpreți de muzică de cameră sînt încadrați în principal ca membri în diverse orchestre și participă, din proprie inițiativă, numai în orele libere în formații de cameră, împlinirea unui asemenea deziderat nu este cu putință decît în parte. De aceea perfecționarea colectivelor va dura mai mult și, în orice caz, va necesita sacrificarea multor ore din timpul liber pentru a realiza un anumit nivel interpretativ. Numai atunci se vor putea găsi modalități pentru specializarea acestor formații avînd drept unică și permanentă sarcină activitatea muzicală de cameră".

Dar aceste considerente nu trebuie să ne împiedice a sublinia realizările unora din colectivele care se afirmă în prezent ca și tradițiile muzicii de cameră românești.

Compozitorul Alfred Mendelsohn evocă asemenea momente :

„Atunci cînd George Enescu susținea concerte de muzică de cameră (de exemplu memorabilele cicluri integrale ale cvartetelor sau ale sonatelor pentru pian și vioară de Beethoven), interesul trezit în public era puternic. Tot cu atenție au fost primite și concertele prezentate de alte formații, printre care cvartetele Teodorescu, Sarvaș etc. Nu putem spune deci că nu avem tradiție, că lucrăm pe loc gol. Astfel, la Cluj există o vie preocupare pentru muzica de cameră contemporană. De asemenea la București, Filarmonica „G. Enescu" se străduiește să popularizeze genul, atrăgînd în această acțiune interpreți ca Arta Florescu, Emilia Petrescu, Martha Kessler, Marius Rintzler, Hilda Jerea sau trioul Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu și Radu Aldulescu, cvartete ca acelea conduse de Ștefan Ruha, George Hamza, Eva Lupaș, formația de suflători „G. Enescu" și altele. Toate acestea alcătuiesc posibilități încă insuficient valorificate, căci programarea se face sporadic, fără continuitate și fără suficientă publicitate".

Trebuie arătat că în această acțiune au fost antrenate și alte formații din țară (Arad, Sibiu, Iași etc.) care nu se mai afirmaseră în Capitală. Secretarul Consiliului Muzicii din C.S.C.A., Ion Goia, se referă tocmai la acest aspect :

„În ultima vreme, Consiliul Muzicii s-a îngrijit de asigurarea unei baze materiale mai bune pentru dezvoltarea sectorului muzicii de cameră, ceea ce s-a concretizat în acțiunea de intensificare a programării unor formații de către Filarmonica „George Enescu". Este pozitiv faptul că s-a reușit să se creeze o activitate de muzică de cameră mai largă și că s-au afirmat pe această cale forțe latente".

Compozitorul Doru Popovici completează tabloul activității muzicale de cameră cu unele realizări obținute în ultimul timp :

„Aș vrea să subliniez meritul cvartetului „Muzica" în prezentarea în primă audiție sau în reluări, a unor cvartete românești. De asemenea, Filarmonica „George Enescu" și dirijorul Mircea Basarab ne-au oferit la un înalt nivel artistic, atît în ultimul Festival „George Enescu" cît și în stagiunea care s-a încheiat, unele din lucrările de cameră deosebit de reprezentative ale lui Enescu. Să nu uităm nici eforturile depuse pînă acum (tot cu sprijinul Filarmonicii) de către orchestra de cameră condusă de Paul Popescu, de corul de cameră „Madrigal" — dirijor Marin Constantin —, cît și aportul corului și orchestrei de cameră ale Școlii medii de muzică din Cluj, sub îndrumarea prof. Mihai Guttman, ale căror producții au fost apreciate cum se cuvine de marele public. La același capitol trebuie să menționăm și inițiativele unor dirijori ca Mircea Cristescu și Iosif Conta, care au înscris în concerte simfonice, cu un frumos succes, lucrări pentru orchestră de cameră".

Se constată, mai ales în stagiunea care s-a încheiat (1964—1965), că s-au obținut unele realizări meritorii. Desigur însă, nu fără eforturi susținute din partea formațiilor :

„Condițiile în care se pregătește un program de cameră — spune fagotistul Emil Bîclea — merită să fie serios examinate. Membrii unei formații de acest fel care funcționează pe baza propriei inițiative, activează de cele mai multe ori în orchestre diferite, cu orar propriu. De aceea, fixarea orelor de repetiție pentru programele de cameră este o problemă dificilă. Se repetă de regulă seara, după multe ore de lucru în orchestră, cînd randamentul este foarte scăzut.

Ideea e continuată de violonistul George Hamza :

„Oricare din formațiile de cameră, dacă dorește să-și creeze un public trebuie să muncească cu perseverență și pasiune, pentru a se prezenta în concerte la un înalt nivel artistic. O repetiție de cvartet se realizează de cele mai multe ori cu sacrificii greu de imaginat. Efortul însă este necesar. Publicul vine la concert numai dacă știe că găsește acolo o veritabilă satisfacție.

II. REPERTORIUL

În funcție de lucrările abordate — din tezaurul universal și din creația românească — repertoriul

formațiilor reflectă, mai mult sau mai puțin acea necesară bogăție și varietate și își dovedește atractivitatea și eficiența.

„În ciuda faptului că difuzarea în concerte a muzicii de cameră românești n-a fost satisfăcătoare — spune compozitorul Tudor Ciortea — **creația nu a stagnat, compozitorii nu au abandonat genul. S-au scris, e drept, mai rar lucrări pentru formații de cameră și încă și mai rar pentru formații de cvartet de coarde, dar, totodată, s-au creat multe lucrări în genul pieselor și sonatelor instrumentale".**

Alfred Mendelsohn subliniază acuitatea problemei:

„Dacă putem vorbi de un anumit decalaj, atunci el există, fără îndoială, între volumul și calitatea creației noastre de muzică de cameră, pe de o parte și prezentarea ei publică în concerte, pe de altă parte. Pentru noi, compozitorii, acest decalaj se resimte cu atît mai mult cu cît considerăm că muzica de cameră ca gen, ca tematică și mesaj, ar merita o soartă mai bună.

Sîntem deseori invidiați pentru bogăția, varietatea, culoarea și vitalitatea creației de muzică de cameră și, trebuie s-o spunem spre cinstea compozitorilor noștri, că ei nu s-au speriat de vicisitudinile trecătoare ale difuzării muzicii de cameră și continuă să lucreze cu inimă și pasiune la perfecționarea scriiturii lor. Numai în ultimii ani am obținut cîteva premii de prestigiu internațional. Alexandru Hrisanide, Carmen Petra, Myriam Marbé și Wilhelm Berger, căruia i s-a acordat la Liège, premiul I internațional pentru Cvartet de coarde, iată doar cîteva nume care au afirmat creația noastră pe arena internațională.

În același sens, este de observat că, în ultimul timp, auzim poate mai des muzică de cameră românească în execuția unor interpreți sau formații străine decît în interpretarea propriilor noastre formații.

Astfel este interesant de amintit că Sonata pentru vioară și pian de Mihail Jora a fost interpretată în 1964 într-un concert de cameră la Paris, iar, lucrarea „Poze și pozne" de același compozitor este înscrisă în programul școlilor de gradul I ale Academiei Regale din Anglia. Divertismentul pentru cvintet de suflători de Ludovic Feldman, cvartetele de Zeno Vancea sînt prezentate de formații cehoslovace, Sonata pentru pian de Aurel Stroe a figurat în programul Festivalului „Toamna la Varșovia". Nu mai vorbin de numeroase lucrări de George Enescu, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Tudor Ciortea, Ion Dumitrescu, Sigismund Toduță, Alfred Mendelsohn, Tiberiu Olah, etc. care au devenit cunoscute, încă mai de mult, în interpretări datorate unor formații și soliști de peste hotare.

Alături de muzica românească, în programele de cameră trebuie să fie prezentat și marele repertoriu universal. În raport cu programele concertelor simfonice unde clasicii și romanticii în genere predomină, în muzica de cameră situația se vădește deficitară din acest punct de vedere.

„Rămîn încă necunoscute marelui public numeroase cvartete dintre cele mai valoroase (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms), ne spune Anton Adrian Sarvaș. **Unele din acestea s-au cîntat cîndva, acum 10—20—30 de ani, în primă audiție, fără a mai fi fost de atunci reluate. Este o regretabilă lipsă că asemenea capodopere nu sînt incluse în programe. Lacune de același fel întîlnim și la cunoașterea literaturii contemporane de cameră. Pentru realizarea unor concerte cît mai variate și atractive sînt de părere că programele de ținută deosebită și care s-ar adresa mai ales ascultătorilor familiarizați și „cîștigați" pentru acest gen (seri dedicate exclusiv cvartetului, de ex. cu ciclul integral al creațiilor lui Beethoven) ar fi bine să fie alternate cu altele în care să figureze de ex. un cvartet de coarde, lieduri, și o piesă de muzică de cameră cu pian (trio, cvartet, cvintet etc.).**

De asemenea, pentru publicul nou pe care vrem să-l atragem spre acest gen, cred că nu este temerar să prezentăm și unele aranjamente de piese celebre transcrise cu gust și pricepere pentru cvartet sau alte formații de cameră. (O bogată sursă de piese detașate, de efect, agreabile, uneori chiar de profunzime, se găsește în renumitele caiete editate de Belaief purtînd titlul „Les soirées de Vendredi" la care au colaborat compozitori ca Rimski-Korsakov, Borodin, Kiui, Blumenfeld, Liadov etc.)".

În ceea ce privește interpretarea muzicii de cameră românești, s-o facem cu toată dragostea și convingerea. Calea de înțelegere către public este aceea de a pregăti cu migală și atenție lucrările și de a le prezenta la cel mai înalt nivel de interpretare. Este absolut inutilă, dacă nu chiar dăunătoare o prezentare „de serviciu", neconvingătoare.

III. PUBLICUL

Participarea publicului la manifestările de cameră constituie un aspect de prim plan în discuția noastră.

Cine asistă astăzi la concerte de cameră — din care unele realizate, după cum am văzut la un nivel artistic superior — este neplăcut impresionat de numărul redus al celor prezenți în sală. Rînduri întregi de locuri — presărate, ici colo, cu grupuri răzlețe de spectatori — așteaptă zadarnic să fie ocupate. Aplauzele, oricît de puternice și de convinse, sună sec, parcă fără ecou.

Cîtă deosebire între această situație și aceea de acum șapte, opt sau zece ani! Concertele de cameră organizate atunci la „Dalles" se dădeau în fața unui public care umplea sala pînă la refuz. Și se mai găseau încă destui să urmărească, în picioare, întregul program (unele programe durau în jurul a trei ore). Electrizați, cu o satisfacție ce li se citea pe față și li se traducea în gesturi, cei prezenți izbucneau în puternice aplauze după cele mai multe interpretări.

De ce nu mai vine astăzi publicul la asemenea concerte?

După părerea lui Emil Bîclea, cauzele care au dus la această situație trebuie căutate în:

...apariția sau înjghebarea unor formații ad hoc, **care, cu două sau trei repetiții, se încumetă să prezinte un program de lucrări în primă audiție. Programele pregătite în asemenea condiții lasă de dorit sub aspectul realizării lor artistice și duc la îndepărtarea publicului. De asemenea, lipsa de preocupare pentru alegerea unui repertoriu interesant și cît mai variat contribuie, și ea, la împuținarea ace-**

lora care odinioară îndrăgeau această muzică. Totodată, am mai observat, în decursul anilor, o lipsă de interes pentru acest gen tocmai din partea acelora care ar fi trebuit să fie nelipsiți de la asemenea concerte: compozitori, instrumentiști, cîntăreți, dirijori, muzicologi, profesori, studenți de conservator sau elevi ai școlilor de muzică".

S-ar părea că publicul și-a pierdut încrederea în posibilitățile artistice ale formațiilor ca și în priceperea lor de a alcătui programe interesante.

Mai există însă un aspect general legat de mentalitatea publicului. Persistă astfel încă în rîndurile unor spectatori prejudecata despre o anumită „inaccesibilitate" a muzicii de cameră, despre caracterul ei „abstract". Alfred Mendelsohn combate însă o asemenea părere:

„Muzica de cameră nu este ceea ce se crede îndeobște: un gen ermetic; este poate mai puțin spectaculoasă, dar cine o iubește cu adevărat nu poate să rămînă indiferent la mesajul și frumusețile acesteia".

Doru Popovici urmărește să dea unele explicații, în legătură cu presupusul caracter abstract al genului:

„Intervin, aici, cred, motive mai mult extra-muzicale. Aspectul timbral restrîns al formațiilor și puținătatea lor numerică ar constitui principala cauză care alimentează această părere. Pentru ochi și pentru ureche, orchestra simfonică e mai amplă, mai spectaculoasă și deci impresionează și atrage mai mult. De asemenea, un program de concert simfonic beneficiază de posibilități mai largi în ceea ce privește varietatea repertoriului, făcînd ca atare programele mai atrăgătoare pentru spectatorul neavizat. Să nu uităm și aportul, deloc neglijabil al piesei concertante solistice cu acompaniament orchestral (așa cum se întîmplă de regulă în concertele simfonice) ce aduce un plus de interes și curiozitate".

A face înțeleasă muzica prin conținutul și mijloacele de expresie specifice și nu în funcție exclusiv de proporțiile ansamblului constituie un obiectiv principal în munca de educare a auditorului. În același sens opiniază și Ada Brumaru:

„Iubitorii concertelor de cameră se formează dintre auditorii care frecventează concertele simfonice în măsura în care, printr-o bine gîndită politică de repertoriu simfonic (complex, variat, de înaltă calitate, abordînd și piese pentru orchestră de cameră etc.) reușim să le cultivăm acestora gustul pentru o muzică destinată unei formații instrumentale mai restrînse".

Observații asupra sferei de cuprindere a noțiunilor „public de concerte de cameră" și „public de concerte simfonice", face Pascal Bentoiu:

„Cred că astăzi n-ar mai trebui să facem o diferențiere atît de categorică între publicul iubitor de muzică simfonică și cel amator de muzică de cameră. După părerea mea, există un singur public: publicul amator de muzică bună, **public ce poate fi apt atît pentru unul cît și pentru celălalt dintre genuri. Astăzi, în afară de muzica de cameră ce s-ar face „la domiciliu", cealaltă, care se interpretează pe estrada de concert, și se adresează unui public ce nu participă direct, ca interpret la re-creerea ei, ci numai ca ascultător, și-a pierdut caracterul intim, domestic și începe, prin aceasta, să se apropie de concertul simfonic. La aceasta contribuie, în bună măsură, și răspîndirea discului care — cu ajutorul mijloacelor tehnice de care dispune — face să se șteargă diferențele de volum și amploare dintre cele două genuri. Prin amplificări și dozări iscusite ale sunetului, un cvartet ajunge, astfel, să sune, pe disc, tot atît de puternic ca o orchestră simfonică. Granița dintre aceste două genuri începe să dispară în însuși actul de creere al compozitorului. O simfonie de cameră sau un dixtuor se plasează întrucîtva în zona dintre cele două genuri".**

Uneori, chiar cînd publicului i se oferă programe și interpretări deosebite, el nu reacționează cum ar fi de așteptat. Iată ce ne relatează în această privință Nicolae Neagu, secretarul muzical al Filarmonicii „G. Enescu":

Trebuie să recunoaștem că atitudinea publicului ne-a dezorientat uneori. Este cazul cel puțin cu două concerte din stagiunea 1964—1965, la care succesul de public îl socoteam asigurat: concertul de muzică vocală franceză, deosebit de interesant și atractiv, susținut de soprana Arta Florescu (la pian Hilda Jerea) și concertul instrumental dat de personalități artistice cum sînt Valentin Gheorghiu, Radu Aldulescu, Ștefan Gheorghiu etc. și în care, alături de un admirabil trio cu pian de Schubert, au prezentat, în primă audiție mondială, cvintetul cu pian în la minor de G. Enescu. În ambele cazuri ne-am străduit să înbinăm un program atrăgător cu prezența unor interpreți de frunte și să facem o largă publicitate în jurul manifestărilor respective dar, din păcate, fără succes".

Este evident că pentru evitarea unor asemenea surprize, factorul educativ trebuie să joace un rol deosebit de activ. Acest aspect îl are în vedere prof. Aurel Alexandrescu, cînd afirmă:

„Indiferența publicului este o consecință a lipsei de coordonare între eforturile pe care le fac formațiile, inițiativa instituțiilor și eficacitatea criticii".

Eforturile conjugate ale tuturor acestor factori de răspundere vor contribui în mare măsură ca gustul și interesul publicului să poată fi canalizate spre muzica de cameră. Aprecierea tov. I. Goia în această privință ni se pare concludentă:

„În măsura în care concertele ce se vor organiza în viitor vor avea programe interesante, iar ca nivel calitativ se vor ridica pe o treaptă superioară prin redarea și adîncirea conținutului muzical, publicul nostru va îndrăgi acest gen și-l va frecventa din ce în ce mai mult".

IV. ORGANIZAREA ȘI PUBLICITATEA

O primă constatare care se impune este aceea că instituțiile muzicale nu sînt dispuse să accepte prejudiciile materiale ce decurg din organizarea unor asemenea concerte (încasări preponderent deficitare).

Excepție de la această constatare face totuși Filarmonica „G. Enescu". Filarmonica a ajuns în stagiunea trecută la un mare număr de concerte de cameră (două, trei și uneori patru pe săptămînă).

„Cred, arată Nicolae Neagu, că noi am exagerat atunci cînd am atins o asemenea frecvență a concertelor de cameră. Considerînd stagiunea trecută ca o trecere în revistă a forțelor noastre interpretative în acest sector, un asemenea ritm poate fi oarecum justificat. În orice caz, pentru stagiunea actuală ritmul de organizare al concertelor trebuie să fie mult mai ponderat (cel mult cinci pe lună).

O recomandare asemănătoare face și P. Bentoiu:

„Este cazul să se limiteze activitatea de muzică de cameră la aproximativ un concert pe săptămînă. Pentru etapa actuală — cînd nu avem încă un public statornic pentru asemenea manifestări — organizarea mai multor concerte de cameră pe săptămînă ar prezenta riscul de a da concerte cu săli aproape goale".

D. Bughici consideră problemele legate de organizare ca o verigă foarte importantă în procesul desfășurării activității de cameră, căreia trebuie să i se acorde tot atîta importanță, ca și celorlalți factori:

„Un plan general de acțiune și organizare, pe termen mai lung, bine gîndit și discutat, aprobat și însușit de forurile de resort, respectat și urmărit cu strictețe, este imperios necesar.

În cadrul unui asemenea plan vor trebui să-și găsească locul — pe lîngă liniile mari, directoare, de dezvoltare a sectorului — și o serie de măsuri practice. Pintre alte măsuri cred că ar trebui să se instituie mai întîi de către Filarmonica „G. Enescu" și apoi de către celelalte filarmonici, un colectiv de specialiști (poate chiar din sînul consiliului artistic al instituției) care să urmărească fiecare concert și să facă aprecieri asupra modului cum s-au prezentat formațiile din punct de vedere artistic. Aș merge chiar mai departe și aș propune ca acest colectiv să se intereseze de întregul proces organizatoric aferent concertului respectiv (de la afișaj și pînă la munca administrativă legată de sală).

Programul serilor destinate muzicii de cameră, ca și repartiția sălilor să fie respectate cu strictețe. În stagiunea care s-a încheiat, Filarmonica „G. Enescu" nu a urmărit întotdeauna crearea condițiilor optime din acest punct de vedere. Cred că pentru un public în formare, care poate fi cu ușurință dezorientat, recomandarea de mai sus nu este lipsită de importanță".

Sub aspectul desfășurării mai largi a publicității și afișajului, o preocupare mai susținută se impune. Iată ce crede, în această privință, inginerul Ludovic Apa:

„Sînt de părere că mijloacele de publicitate și informare nu au fost complet epuizate. Nu vreau să afirm că instituțiile muzicale nu se îngrijesc de aceasta, dar, deobicei, se crede că expunerea pe panourile special destinate a unui afiș, sau anunțurile la radio și televiziune sînt suficiente. Se poate ca pentru unele genuri acest mod de publicitate să fie eficient (muzica ușoară, opereta, muzica simfonică etc.). Pentru muzica de cameră consider însă că trebuie să se facă mai mult. Ar fi bine ca aceleași afișe care apar pe panourile publice să fie expuse prin grija instituțiilor care organizează concerte și prin aceea a unui „cerc de sprijinitori ai muzicii de cameră" în diverse instituții, la sediul caselor de cultură, al consiliilor sindicale și la cluburi".

V. CRITICA ȘI PRESA

S-a remarcat aproape de către toți interlocutorii sprijinul insuficient și atenția redusă a criticii și presei față de muzica de cameră.

„Muzicologii și criticii — arată Doru Popovici — **trebuie să recunoască faptul că nu au făcut cunoscute publicului manifestările de muzică de cameră cît și formațiile respective. S-au scris prea puține cronici, s-a evidențiat prea puțin munca lăudabilă a acestor formații".**

Nicolae Neagu ilustrează aceste aspecte cu cîteva cazuri concrete:

„În munca de informare și difuzare a realizărilor din domeniul muzicii de cameră presa nu a fost întotdeauna la înălțimea așteptărilor. Ziarul „Informația Bucureștiului", care ne-a sprijinit, în general, în popularizarea activității Filarmonicii, nu a acordat spațiul necesar pentru cronici, sau aprecieri cît de succinte, privind activitatea muzicii de cameră. Chiar revista „Muzica" nu a manifestat întotdeauna atenția cuvenită muzicii de cameră. Un concert de o ținută deosebită cum a fost menționatul recital de lieduri și arii franceze al sopranei Arta Florescu și al pianistei Hilda Jerea nu a fost consemnat în paginile sale.

Nici revista „Contemporanul" nu s-a preocupat decît sporadic și întîmplător de activitatea de muzică de cameră. Unele dintre cronicile apărute au conținut aprecieri neadecvate asupra interpretărilor, confuzii faptice (este vorba, de pildă, de cronica apărută în numărul 27 din 2 iulie a.c. referitoare la două formații de cameră din Iași") etc.

Emil Bîclea obiectează asupra modului cum sînt redactate unele cronici:

„Acestea nu au întotdeauna un caracter analitic și nu oglindesc, de cele mai multe ori, realitatea nici asupra interpretării și nici în ceea ce privește conținutul programelor. Alte ori, întîlnim cu privire la interpretare fraze stereotipe, accentul punîndu-se unilateral asupra compozitorului sau lucrării. Pentru interpreți însă asemenea cronici nu pot constitui un ajutor eficace în ridicarea nivelului lor artistic".

VI. PROPUNERI, INIȚIATIVE

Vom începe cu prezentarea proiectelor și inițiativelor Consiliului Muzicii. O inițiativă în viitorul apropiat anunțată de tov. Ion Goia pentru sprijinirea activității muzicale de cameră este:

„Organizarea unui festival al muzicii de cameră (trimestrul IV.1965). Cu această ocazie se vor acorda și premii pentru cele mai bune interpretări.

De asemenea, continuă tov. Ion Goia, **pentru stagiunea 1965—1966 dorim să lărgim activitatea de cameră cu caracter permanent, sub egida Filarmonicii**

„George Enescu", în mai multe centre regionale din țară, în așa fel încît, în stagiunea următoare, să se poată trece la organizarea de către filarmonicile locale a unei activități susținute de muzică de cameră, atît cu formații proprii cît și cu formații din alte localități.

Tot în stagiunea 1965—1966 urmărim ca, în cadrul orchestrei simfonice din Galați, să punem bazele unui cabinet de studii. Acesta este chemat să desfășoare o activitate științifică de cercetare sociologic-muzicală privind evoluția gustului estetic al publicului și atragerea maselor largi la concertele de diferite genuri (inclusiv sectorul de cameră, concerte lecții, conferințe și alte forme de educație muzicală). Colectivul cabinetului va urmări și mijloacele de ridicare permanentă a nivelului tehnic interpretativ al orchestrelor. Pe baza concluziilor ce se vor formula aici, vom putea ajunge, cred, la modalități mai concrete de sprijinire a activității de concerte (inclusiv muzica de cameră).

O altă acțiune educativă prin care cred că vom ajunge la rezultate interesante în munca de formare și atragere a unui public larg la concertele de toate genurile, este organizarea, în București și în celelalte centre regionale, începînd cu stagiunea 1965—1966, a unor concerte pentru copii. Înțelegem prin aceasta o activitate coordonată, cu participarea tuturor instituțiilor din centrul respectiv la organizarea unor concerte și spectacole destinate elevilor din școala generală de 8 ani. Sperăm că pe această cale vom ajunge să cultivăm dragostea tineretului pentru muzica cultă, să-l atragem din ce în ce mai mult spre activitatea muzicală.

O altă acțiune permanentă, pe care o vom urmări în perspectivă, este aceea a învitării unor formații de cameră străine, care să ofere, în special tinerelor noastre colective în plină dezvoltare, posibilitatea de a-și îmbogăți propriul orizont artistic".

Tot pe linia stimulării muzicii de cameră, Alfred Mendelsohn propune :

„Să se studieze de către Consiliul Muzicii din CSCA și de către Uniunea compozitorilor condițiile de instituire a unor concursuri anuale de compoziție pentru cvartete de coarde, lieduri și alte forme ale genului de cameră".

O serie de propuneri și sugestii au în vedere necesitatea îmbunătățirii muncii în domeniul formațiilor.

Pascal Bentoiu propune să se analizeze posibilitatea înființării unui Cvartet de stat :

„O asemenea formație ar trebui să-și facă la început rodajul pe marele repertoriu universal de cvartete de coarde și treptat să abordeze lucrările moderne românești și străine. Iar dacă, pentru viitor, dorim să avem elemente de nădejde cu aptitudini deosebite pentru muzica de cameră, să le sprijinim încă din Conservator. Să studiem apoi modalitatea încadrării lor ca atare, după terminarea studiilor".

Aurel Alexandrescu susține că de aceeași importanță pentru sectorul muzicii vocale de cameră este înființarea unui Cvartet vocal.

Doru Popovici sugerează ideea organizării unui Studio de „opera da camera".

„Aici s-ar putea reprezenta (cu cheltuieli minime de înscenare), alături de lucrările existente din repertoriul universal și lucrările ce, eventual, vor fi create de compozitorii noștri. Un asemenea studio s-ar putea înființa pe lîngă conservatorul din București. Ca o dovadă că proiectul este realizabil menționez că, recent, conservatorul din Cluj a oferit publicului ceva mai mult, prezentînd cu mijloace și forțe proprii opera „Flautul fermecat" de Mozart.

Creearea unor condiții de activitate și de studiu optime, constituie obiectul propunerilor lui Emil Bîclea :

„Încheierea unor contracte de colaborare între instituțiile de concerte și formațiile de cameră, ar fi în măsură să le fixeze acestora un scop precis și un plan clar care să ajute la organizarea și desfășurarea muncii artistice.

De asemenea gruparea, prin transfer, a membrilor acestor formații voluntare, pe cît cu putință în aceleași orchestre simfonice (unde își duc activitatea de bază), ar facilita organizarea repetițiilor".

O altă măsură care ar duce la ridicarea sigură și metodică a calității formațiilor tinere, este aceea ca ele să fie controlate și îndrumate de maeștri competenți.

„Nici o formație tînără n-ar trebui să se pregătească și să apară în public fără o asemenea îndrumare prealabilă — consideră A. Sarvaș". **„Autocontrolul și siguranța orientării în această direcție** — precizează Aurel Alexandrescu — **nu se poate dobîndi decît după mulți ani de muncă și experiență artistică".**

Ca forme și metode noi de atragere a publicului, A. Mendelsohn preconizează :

„Cred că ar fi interesant și util dacă — după modelul competițiilor de tipul „cine știe cîștigă" — s-ar iniția și concursuri pe teme ale muzicii de cameră, sau dacă ar fi prezentate în public o serie de creații de cameră, din care apoi s-ar premia cele desemnate de opiniile ascultătorilor".

Tot în sensul găsirii unor modalități de atragere a publicului se înscriu și propunerile făcute de Doru Popovici și D. Bughici :

„Să se studieze, spune Doru Popovici, **posibilitatea stabilirii unei colaborări cu Universitatea populară, care ar putea contribui la formarea unui public nou, serios, receptiv, dornic să cunoască muzica de cameră".**

„Ar fi bine, reia Dumitru Bughici, **dacă s-ar organiza periodic discuții cu ascultătorii pe tema muzicii de cameră. Cred că ultima întîlnire cu publicul organizată de Filarmonica „G. Enescu", axată pe problemele muzicii simfonice a fost destul de fructuoasă pentru a justifica o întîlnire dedicată problemelor atît de delicate ale sectorului de cameră".**

Pe aceeași linie se situează și propunerea ing. Ludovic Apa :

„S-ar putea înjgheba la diverse instituții cercuri de sprijinitori ai muzicii de cameră, **care să devină propagatori ai genului în rîndul amatorilor, să informeze asupra programelor, să difuzeze bilete pentru concerte, să organizeze în interiorul instituției**

audiții de muzică de cameră (pe disc, bandă de magnetofon sau chiar „pe viu").

Avînd concursul comitetului sindical de la instituția unde lucrez, aș încerca personal, la solicitarea filarmonicii „George Enescu", punerea în practică a celor propuse".

Poate că, pentru a crea un stimulent în plus în frecventarea concertelor de cameră de către tineret (elevi, studenți), trebuie avută în vedere și posibilitatea introducerii unor bilete cu prețuri reduse (este vorba de concertele obișnuite și nu de cele educative, unde și în prezent sînt prețuri mai mici)".

Un mijloc în plus care să ajute la formarea unui public constant, poate chiar diferențiat de restul publicului de concert, este acela de a se institui pentru concertele de cameră :

„Un sistem de abonamente care să fie oferite publicului pe baza unui plan de concerte adus la cunoștința generală încă de la începutul stagiunii. Pentru o mai largă atractivitate să se includă în plan și interpreți sau formații străine", sugerează P. Bentoiu și G. Hamza.

Propunerile cu privire la presă, critică și difuzare au în vedere instituirea unei rubrici permanente a muzicii de cameră la revista „Muzica" și „Contemporanul" (George Hamza), îmbogățirea conținutului cronicilor și ridicarea prestigiului acestora prin concursul unor semnatari de prestigiu dintre interpreți, compozitori, muzicologi (Em. Bîclea), în fine sugerarea unor căi care să ajute mai eficient la difuzarea creației românești de cameră. Cîteva propuneri privind acest ultim aspect face compozitorul Pascal Bentoiu :

„Casa de discuri „Electrecord" să studieze posibilitatea măririi numărului de înregistrări de muzică de cameră pe disc.

De asemenea, Editura muzicală să intensifice tipărirea materialelor de muzică de cameră românească. Ce-ar fi dacă s-ar tipări liedurile sub formă de piese detașate ? O asemenea soluție ar fi mai avantajoasă din punct de vedere pecuniar pentru amatorul, care altfel, de multe ori, se vede silit să renunțe la cumpărarea unor piese, dacă ele i se oferă într-un caiet colectiv, al cărui cost este corespunzător.

În același sens ar mai putea fi încercată o soluție de mijloc : tipărirea de mici caiete de lieduri (3—4 piese), pe cicluri, aparținînd unui singur autor.

★

Fără a socoti încheiată discuția privind unul dintre sectoarele cele mai importante ale vieții noastre muzicale, unele concluzii legate de aportul formațiilor de cameră în difuzarea creației universale și românești, sau de nivelul artistic al acestor formații, se impun de pe acum. De asemenea, se conturează unele acțiuni de viitor ce încumbă atît interpreților cît și instituțiilor în drept eforturi sporite care să continue și să anime o mișcare, cu tradiții de seamă la noi și să-i asigure, alături de celelalte genuri, dezvoltarea armonioasă, înalt profesională.

Prin condițiile ce se vor crea, grație eforturilor conjugate ale unor instituții (C.S.C.A., Filarmonici, Uniunea compozitorilor, Radioteleviziunea, O.S.T.A., etc.) se va putea asigura muzicii de cameră un drum ascendent ferit de fluctuațiile înregistrate pînă acum. O mai bună organizare a concertelor și, în general, a condițiilor de pregătire a tuturor manifestărilor — crearea unor orare convenabile pentru instrumentiștii care se consacră muzicii de cameră, cunoașterea, încă din anii de Conservator, a interpreților cu aplicații spre acest gen, sprijinirea formațiilor în perioada de studiu, urmărirea atentă și plină de răspundere a activității formațiilor existente — vor crea premizele constituirii acelor mult așteptate formații permanente, **care să reprezinte în mod prestigios arta noastră interpretativă, în țară și peste hotare.**

În sfîrșit, propaganda, popularizarea și mai ales critica muzicală — aceasta din urmă dovedind exigență și combativitate — vor avea un rol hotărîtor în sprijinirea și îndrumarea activității formațiilor ca și în educarea și atragerea spre acest gen — deținător de valori și frumuseți inepuizabile — a publicului larg.

Material realizat de
TRAIAN NANU

In concluzie la dezbaterea:

„Satisfac oare programele de concert exigențele publicului?"

Timp de aproape jumătate de an Revista „Muzica" a găzduit în paginile sale opiniile unor muzicieni — dirijori, compozitori, critici — ca și ale unor amatori, obișnuiți ai sălilor de concert, opinii reunite sub titlul generic: „Satisfac oare programele de concert exigențele publicului ?". Semnalul l-a constituit articolul de fond apărut în nr. 1 din anul în curs al Revistei ; a fost nu o simplă chemare la discuție, ce trasa liniile directoare „ex catedram" ale viitoarelor dezbateri ci sezisarea unei situații de fapt, anticiparea unor luări de poziție active. Ele nu s-au lăsat așteptate și au antrenat personalități ale vieții noastre muzicale ca: Mircea Basarab, Constantin Bugeanu, Eugen Pricope, Emil Simon, Jan-Hugo Huss, Remus Georgescu, Mircea Lucescu, Teodor Costin, Sergiu Sarchizov, sau ale publicisticii ca Mircea Simionescu și Alfred Hoffman. Cuvîntul spus cu răspundere și fermitate, din perspectiva experienței profesionale și în spiritul confruntării celor mai variate opinii — spirit ce animă dezvoltarea impetuoasă a vieții noastre din toate domeniile — a constituit nota dominantă a dezbaterilor.

Pe fondul general al ideii de exigență în alcătuirea repertoriului simfonic s-au discutat o seamă de probleme legate de structura programelor, de locul pe care trebuie să-l ocupe în programe creația universală și cea românească, (observîndu-se un permanent echilibru între ele), de eficiența primelor audiții, de calitatea artistică a interpretării, de rolul criticii în promovarea creației originale, în popularizarea celor mai valoroase realizări interpretative, în educarea maselor de ascultători.

In unison cu articolul de fond, dirijorul Mircea Basarab a arătat oportunitatea împrospătării programelor cu lucrări ale compozitorilor clasici (în special Haydn) știut fiind că operele acestora constituie o școală prețioasă atît pentru orchestră cît și pentru publicul doritor să-și întregească imaginea unor epoci fundamentale din istoria muzicii. Sperăm că angajamentul primului dirijor al Filarmonicii „George Enescu" de a include în programul stagiunii actuale și creația lui Bach și Beethoven — într-o prezentare antologică — va deveni realitate.

Celălalt aspect privește, de cîțiva ani încoace, lărgirea repertoriului în sensul muzicii contemporane. Mircea Basarab și Emil Simion au relevat contribuția Filarmonicii „George Enescu" și respectiv a Filarmonicii din Cluj în popularizarea creației universale contemporane ; Constantin Bugeanu a arătat importantul rol educativ al literaturii contemporane atît pentru spectator cît, mai ales, pentru muzicianul din orchestră. Abordarea cu curaj a creației contemporane, dar și cu spirit de discernămînt, sistematic, înlătură

pericolul „șocării" publicului și al îndepărtării sale de acest capitol al artei vremii noastre : „Se constată că acolo unde s-a avut drept scop formarea și educarea continuă a publicului, acesta primește cu căldură, nu rareori cu entuziasm, lucrări cu un limbaj mai puțin obișnuit" — spune, pe drept cuvînt, Eugen Pricope.

Evitarea rutinei care a domnit multă vreme în alcătuirea programelor noastre simfonice (se apela în chip preponderent la producțiile romantice) este un fapt pozitiv. În acest sens primele audiții de muzică contemporană vin să împlinească acest deziderat. Nu trebuie uitat însă că o supraabundență de prime audiții împiedică reluarea și șlefuirea unor creații clasice sau contemporane și aceasta este departe de a satisface celălalt deziderat : al calității artistice (nu sîntem în situația de a înregistra o creștere îngrijorătoare a acestui fenomen, fapt pe care susamintitul articol al revistei „Muzica" îl interpreta oarecum forțat drept o „fetișizare a primelor audiții", iar exemplul concertului comemorativ „Hindemith" dat de Orchestra Cinematografiei nu era, ținînd seamă de cadrul și menirea acestui concert, cel mai fericit).

O foarte activă participare la discuții a fost determinată de locul pe care îl ocupă în programe creația românească.

Dirijorii de la Filarmonicile din țară (Eugen Pricope, Remus Georgescu, Mircea Lucescu, Teodor Costin) au subliniat aportul acestor instituții în promovarea creației originale. Greutăți în abordarea unei lucrări, datorită complexității ei sau a dificultăților tehnice ce depășesc nivelul orchestrei, se ivesc adesea. Dar prin afectarea unui număr suficient de repetiții, prin punerea accentului pe piesa românească, devenită „criteriu principal de ordonare a programului" (Jan — Hugo Huss) se atinge nivelul interpretativ dorit.

Din punct de vedere al compozitorului, care are a-și verifica lucrările față de sine însuși și față de exigențele vieții muzicale a vorbit Sergiu Sarchizov. Acesta a arătat că ritmul în care orchestrele popularizează creația de ultimă oră este mult prea scăzut, chiar inadmisibil în raport cu ceea ce produc compozitorii. Astfel, vechiul principiu — astăzi unanim însușit — „niciun concert fără piesă românească" trebuie să cedeze în favoarea unui nou principiu : „niciun concert fără o primă audiție românească". Condiția realizării acestei doleanțe este în mod imperios observarea unui echilibru, îmbinarea armonioasă a „reluărilor" cu „primele audiții", căci dacă cele din urmă aspiră a vedea lumina zilei, primele, aspiră la o tot atît de justificată consacrare.

Foarte oportune propunerile lui Sergiu Sarchizov cu privire la inițierea unor festivaluri periodice de muzică românească (nu legate exclusiv de anumite evenimente) și a unor „concerte monografice", cu privire la instituirea unui concurs anual de compoziție (cu obligativitatea execuției publice a lucrărilor premiate) și a unui concurs de interpretare a muzicii românești (simfonice și de cameră).

Este interesant că — făcîndu-se ecoul apreciatorului neprofesionist — Mircea Simionescu reclamă aceeași „specializare" a dirijorului în anumite perioade ale muzicii românești sau în creația unui compozitor român, pe care, urmărindu-l în evoluția sa, să-l prezinte cu mai multă dăruire, cu profunzime.

Arătînd că multe din practicile rutiniere în promovarea muzicii românești s-au datorat vechiului sistem de difuzare, interlocutorii au subliniat avantajul noului sistem bazat pe principiul contactului direct dintre interpret și compozitor, pe inițiativa consiliilor artistice (Sergiu Sarchizov, Mircea Basarab, Emil Simon, Jan-Hugo Huss). In sensul consolidării noului sistem, Eugen Pricope propune pentru dirijorii din țară informări periodice, organizate de către Uniunea compozitorilor, prin care aceștia să cunoască în mod concret realizările muzicii noastre.

Deși critica muzicală nu a intrat direct în obiectivul discuției, aportul ei la desfășurarea vieții de concert a reieșit cu prisosință. Mircea Simionescu este de părere că promovarea „noului" în creația muzicală românească nu este posibilă fără o largă rețea de popularizare, pe calea scrisului, pe cale auditivă sau vizuală (radio, televiziune, film).

Mircea Basarab reproșează criticii muzicale „lipsa de solicitudine" față de artiștii români — de-altfel încununați de succese în străinătate. Credem că succesele de peste hotare, deși îmbucurătoare, nu sînt întotdeauna concludente pentru evoluția reală a unui talent, care poate fi urmărită, pas cu pas, în primul rînd acasă... Iată deci, că aceste succese nu scutesc pe artist de critică iar pe critic de exigență.

Este tocmai ceea ce Alfred Hoffman pretinde criticului, dar în climatul unei depline încrederi și a respectului reciproc dintre critic și interpret.

Numai în acest fel factorii principali care hotărăsc dinamica vieții de concert : creatorul, interpretul și criticul, își pot aduce contribuția la promovarea celor mai de seamă valori ale artei muzicale.

Bust de Ion Jalea

George Breazul și muzicologia noastră

Mi-e foarte dragă amintirea acestui om, care și-a închinat toate puterile de muncă unei fericite vocații, ce i-a luminat viața și a călăuzit generații de învățăcei pe drumul cinstit al artei.
MIHAIL JORA

de **VASILE TOMESCU**

Este astăzi o datorie de prim ordin a muzicologiei să înceapă a pune în lumină drumul unuia dintre muzicienii noștri de frunte, care a trudit cu răbdare și abnegație în cîmpul culturii românești, din primăvara entuziasmului tineresc pînă în toamna bogată a experienței sale științifice și artistice.

George Breazul a iubit muzica și a lucrat cu nețărmurită dăruire și pricepere pentru ca și alții s-o îndrăgească.

Statornicită la noi în domeniul muzicii prin compozitorii-dascăli Kiriac, Castaldi, Jora, prin interpreții-dascăli George Stephănescu sau Constanța Erbiceanu, noțiunea de *profesor* capătă odată cu activitatea lui George Breazul semnificația enciclopedică, intrînd dintr-o dată și definitiv în domeniul muzicologiei noastre. Generații de elevi și studenți, muzicanți de psaltichie ori de școală militară, stîlpi pe la simfonice ori pe la conferințe educative, veterani slujitori ai Euterpei sărbătoriți la „Dalles", rapsozii urmași ai lui Grigoraș Dinicu, carmeniști, lirici cu memorii publicate sau nepublicate, meșteri ai baghetei, titulari științifici de la noi și de aiurea, păstrători de vicleimuri sau de „melc-cotobelc", proeminențe ale muzicii românești de la mijlocul veacului, doinitoare oltene sau buciumași de la Fundul Moldovei, tinere talente care suscită atenția „încă de pe băncile conservatorului", toți aceștia îl revăd aievea pe profesorul Breazul, modest și activ, totdeauna însă cu prestanță tresăltînd de tinerețe fără bătrînețe, înfruntînd argintul anilor cu condeiul în mînă sau cu cuvîntul pe buze, făcînd să se contopească durabil un nume cu o aspirație.

Între piscurile realizărilor enesciene și temelia solidă a moștenirii folclorice multiseculare, între creația de început a veacului al XIX-lea și cultura muzicală contemporană, între concertul simfonic, de cameră sau reprezentația lirică și spontana manifestare a corului de amatori, fanfarei și orchestrei populare, între capodopera *Oedip* și capodopera *Miorița* există punți de legătură, pe care muzicianul ca și iubitorul de muzică le trec treptat, ca rezultat al unui proces complex și permanent de educație. La această trecere, muzicologia, critica muzicală, pedagogia muzicală, știința folclorului sînt menite să lumineze calea cu competență și ardoare, așa cum vom căuta să arătăm că a făcut-o, din impulsul conștiinței proprii, timp de o jumătate de veac, George Breazul. Și dacă la capătul drumului său viguros curmat pe neașteptate, muzicianul n-a ajuns să-și desăvîrșească împlinirea supremei

aspirații — întocmirea Istoriei Muzicii Românești, dacă piedicile mari ale trecutului i-au frînat uneori suișul, înfăptuirile sale sînt pentru generațiile de azi o temelie solidă. Iar exemplul de încordare și pasiune, de rîvnă și proprie exigență, de seriozitate și devotament, de mîndrie patriotică și cald atașament la contemporaneitate, ca și valoarea intrinsecă a șirului de volume, a celor peste cinci sute de cronici, a studiilor, articolelor, a activității pedagogice de decenii vor începe, credem, să contureze locul lui George Breazul în istoria muzicii și muzicologiei românești.

★

Nu „artă pentru artă" ci educație muzicală, *iată lozinca....*

GEORGE BREAZUL, 1929

Totdeauna mi-am dat seama că flacăra ce îi încălzea sufletul, de cîte ori se îndrepta spre catedră, era autentică. Chipul luminos, însorit de un zîmbet cald, era cartea de vizită a unui muzician dăruit cu cea mai autentică vocație de profesor și cărturar.

Din nou, MIHAIL JORA

Cam în aceeași vreme cu Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu, Filip Lazăr, — George Breazul și-a făcut studiile la Conservatorul din București cu primii dascăli de seamă ai acestei instituții, Dumitru Kiriac, Alfonso Castaldi, Ion Nonna Otescu, ale căror merite erau legate în primul rînd de modernizarea conținutului învățămîntului muzical și a metodelor de predare, precum și de îndrumarea tinerelor talente pe făgașul artei naționale.

La întîlnirea primelor două decenii ale veacului, după înnoirile revoluționare aduse de Wagner, cu răsunet în arta lui Bruckner și Mahler, un ecou larg cuprinzător în muzica europeană îl aveau tendințele nu mai puțin noi ale unor școli naționale, ca de pildă tendințele școlii ruse, ce au premers impresionismului francez. Din această sinteză de orientări și stiluri, s-au născut noile direcții ale muzicii franceze reprezentate în special prin Claude Debussy și Maurice Ravel. Dintre muzicienii români pe atunci în formare, o parte — printre care Alfred Alessandrescu, Constantin C. Nottara, Filip Lazăr — s-au atașat influențelor impresioniste transmise prin Castaldi, o altă parte au urmat de la început îndemnul lui Kiriac, către valorificarea melodiei populare.

Venit din mediul sătesc, George Breazul era pătruns pînă în adîncurile sensibilității sale de frumusețile folclorului oltenesc și de dorința de a se consacra muncii de educație muzicală. Pe tabela examenului de capacitate pentru muzica vocală (1920) este clasificat întîiul. Copist, impiegat la Casa Școalelor de pe lîngă *Ministerul Instrucțiunii* și Cultelor, profesor la diferite școli de învățămînt mediu, private și de stat și apoi la Liceul Militar „Mînăstirea Dealului", acestea sînt începuturile activității sale. Din acest timp răsare viguros și semnificativ — ca și în cazul lui Sabin Drăgoi — articolul *Relativ la muzica populară românească*, apărut în primul număr al revistei „Muzica" din noiembrie 1919. Este vorba de un interesant îndreptar și îmbold pe făgașul orientării științifice în culegerea cîntecului popular adresat de către autor revistei oltene „Izvorașul", G. Breazul fiind atunci la Piatra Neamț, unde încercările războiului îl duseseră.

Un atestat din 9 februarie 1924 semnat de Oskar Fleischer, profesor de muzicologie la Universitatea din Berlin, Secția Filozofie, stabilește: „D-l Profesor George Georgescu Breazul din București a audiat prelegerile mele despre știința muzicii și a luat parte la exerciții cu o silință și conștiinciozitate care mă fac să-l consider ca unul din cei mai buni auditori ai mei.

În cele patru semestre ale studiilor sale la Universitatea de aici nu a lipsit cred de la nici o oră și a participat la exerciții în modul cel mai riguros. În consecință, cred că pot considera succesele sale în studiul făcut, ca admirabile și îmi pot exprima speranța că în țara sa va lucra pentru muzică și știința acesteia în felul cel mai favorabil". Cu Fleischer, Breazul a studiat istoricul notației muzicale și muzicologia comparată, discipline care denotă gîndurile de viitor ale discipolului român. Apoi, cu prof. Karl Schäffer de la Facultatea de Medicină a lucrat, în Laboratorul Charité, acustică muzicală, fiziologică, fapt de asemenea revelator pentru intențiile din domeniul didactic muzical ale lui Breazul. În sfîrșit, a audiat cursurile unor dascăli vestiți, ca Hermann Abert (Istoria operei) E. M. Hornbostel (practica înregistrării fonogramice) Georg Schünemann, Johannes Wolf (muzica medievală), Eduard Spranger, Carl Stumpf, Max Friedländer (cîntecul popular). Cu Curt Sachs a deprins aci instrucțiuni privind instrumentele muzicale antice și moderne. Logica și teoria cunoașterii cu prof. Riehl, Bazele pedagogiei universale cu prof. Ferdinand Iakob Schmidt, Filozofia artei cu dr. Groethuysen, Bazele esteticii cu prof. Dessoir, Psihologia socială cu prof. Breysig, au dat dimensiuni largi, multilaterale pregătirii tînărului muzician. Era deci primul discipol român care s-a specializat enciclopedic și intenționat în știința muzicologiei (Musikwissenschaft), însușindu-și pe lîngă un larg orizont de cunoștințe, în primul rînd deprinderea, metoda studierii științifice a fenomenelor muzicii.

George Breazul, Ion Dumitrescu și Paul Constantinescu la Praga — mai 1957

O muncă asiduă pornită de la treapta modestei ucenicii, pînă la aceea de profesor universitar a cunoscut G. Breazul începînd îndată după încheierea studiilor în străinătate : profesor de educaţie muzicală şi ritmică (Oficiul naţional de educaţie fizică, 1925), profesor de muzică vocală la Seminarul Central (1926), şi concomitent profesor de teorie şi solfegii la Conservatorul de muzică şi artă dramatică din Bucureşti (1926, titular în 1939), profesor, prin concurs, de Enciclopedia şi pedagogia muzicii (1927) la aceeaşi instituţie, profesor onorific la Academia de muzică religioasă (1928, pentru disciplinele : estetică, acustică, psihologie muzicală, pedagogie şi practica pedagogică), inspector secundar „inamovibil" (1932), profesor de „muzica românească" (folclor) la Liceul Militar Muzical (1941).

In anii noii culturi, catedra sa de teorie şi solfegiu de la Conservatorul din Bucureşti şi-a recăpătat titulatura de Enciclopedia şi Pedagogia Muzicii, iar apoi George Breazul a fost promovat şef de catedră la Folclor şi Istoria Muzicii, în care calitate a lucrat pînă în 1961, împlinind astfel peste cincizeci de ani de muncă pe tărîmul educaţiei muzicale.

El este un iniţiator plin de însufleţire al secţiei de muzicologie, în cadrul căreia a predat, pe lîngă Istoria muzicii româneşti, un curs special, unic în învăţămîntul nostru, de „monografii", a cărui menire era formarea experienţei studenţilor muzicologi.

O vastă activitate cu ţel pedagogic a desfăşurat în comisiile conservatoarelor din diferite centre ale ţării, în juriile premiilor de compoziţie, în cadrul societăţii simfonice „Muzica", al Societăţii muzicale a Corpului didactic, în calitate de conferenţiar la instituţii cu caracter educativ-artistic, scriind neîndurătoare pamflete şi chemînd în presă la acţiune pentru progresul învăţămîntului nostru muzical.

„In tot cursul carierei mele — privea retrospectiv drumul parcurs, într-o însemnare autobiografică din 8 septembrie 1949 — am fost preocupat de ridicarea prestigiului artei muzicale în cultura românească. In şcoală, în conferinţe publice, la radio, în studii apărute în reviste de specialitate, în cărţi şi manuale didactice, am căutat să înlătur ponosul ce acoperea munca pe tărîmul artistic şi ştiinţific al muzicii şi să apăr pe reprezentanţii ei, creatori, interpreţi, profesori şi ucenici, de umilinţa în care se aflau. La catedră, în cursuri, lecţii şi conferinţe ca şi în scrisul meu, am încercat să prezint specialitatea mea în lumina proprie valorii culturale pe care o reprezintă muzica, străduindu-mă să integrez faptul muzical în ambianţa sa firească umană, socială şi psihologică din care provine şi în care este menită a-şi duce existenţa".

Cum reuşea Breazul să traducă în viaţă convingerea sa despre importantul rol educativ — instructiv al muzicii în şcoală ? Iată mai întîi spicuiri din jurnalul de constatări al unui inspector şcolar care a asistat la cursurile din perioada de început a profesorului : „Modul cum a decurs lecţiunea de muzică, adică partea de metodologie specială îi aparţine exclusiv d-lui Breazul, căci numai la dînsul am văzut o asemenea lecţiune. D-sa a scris pe tablă pe două portative, o serie de note. Elevii au privit un minut sau două acele note şi succesiv au solfegiat trei sau patru din ei. S-au stabilit accentele, s-au făcut grupări ritmice şi s-a stabilit măsura, care în exemplul luat era măsura mixtă de 5/4. Cu aceasta s-a terminat partea *tehnică* a bucăţii, găsită în întregime de elevi ; s-a trecut apoi la partea *artistică*.

S-a cîntat apoi în cor şi solo, cînd mai rar, cînd mai repede, pînă cînd elevii au determinat tempo. În sfîrşit, s-au stabilit nuanţele şi s-a recunoscut o melodie populară de prin Oltenia, melodie după care se joacă dansul popular Şchioapa. Am părăsit clasa încîntat.... cu profesori ca d-nul Breazul stima pentru muzică, ca obiect de studiu în şcoala secundară, nu poate fi mai prejos decît pentru nici una din materiile zise principale" (semnat I. Tutuc). Profesorul Breazul, se arăta în presa vremii (Credinţa, 1 august 1934), „a ridicat cel dintîi prestigiul profesorilor de muzică, punîndu-i pe aceeaşi treaptă de consideraţie cu ceilalţi colegi".

Toate mijloacele de care dispune un pedagog talentat erau folosite pentru a trezi în sufletul elevilor *entuziasm, bucuria de a faze muzică*, către care Breazul se străduia să atragă şi pe elevii mai puţin dotaţi. El aspira să sprijine, prin formarea noilor generaţii de elevi, ridicarea culturală a poporului. „Nu urmăresc o glorie de compozitor, ci rîvnesc la modestul apostolat de îndrumător al culturii muzicale în ţara românească — scrie el într-un memoriu adresat Ministerului Instrucţiunii şi Cultelor, la începutul carierii sale — nu vreau să mă încăpăţînez în studii tehnice, necesare dar nu hotărîtoare în tendinţa de a crea în muzică, — care mai ales în dezorientarea artistică contemporană cată a se substitui facultăţii creatoare, — ci vreau să capăt cît mai sigure mijloace pentru a provoca în ţara noastră o mişcare muzicală românească, pentru ca *o cît mai mare parte din popor să fie susceptibilă a primi impresiunile frumosului muzical şi a fi sub minunata lor înrîurire*" (s.n.). Desluşim în această profesiune de credinţă influenţa ideilor generoase privind ridicarea prin cultură a societăţii, promovate de literatura lui *Liviu Rebreanu* sau *Cezar Petrescu*, pe care Breazul o preţuia mult. Este însă de subliniat că tînărul pedagog muzical nu a fost, ca profesorul de muzică din piesa *Steaua fără nume* a lui *Mihail Sebastian* — colegul de redacţie al lui G. Breazul, — un simplu utopist, un vizionar pasiv al urbei oropsite de vechiul regim, ci a militat din răsputeri prin conferinţe, referate, participare la comisii, articole în presă pentru înfăptuirea unor reforme care să ridice forţa şi calitatea învăţămîntului muzical din vechea Românie. Sensul principal al reformelor preconizate era asigurarea unei educaţii cu o largă bază de mase şi fundamentarea acesteia pe izvoarele melosului popular.

Pentru prima dată în mişcarea noastră artistică, Breazul militează pentru înmănunchierea tuturor eforturilor vieţii muzicale într-un scop comun : educaţia maselor. „Productul cultural — arăta el în ziarul „Cuvîntul" (18 noiembrie 1929) — nu trăieşte decît prin comuniunea socială, cînd devine bun al societăţii, al maselor. Pregătirea pentru participarea la acest bun cultural este ceea ce pretindem „Filarmonicii". Prin urmare, o acţiune de educaţie muzicală. Nu „artă pentru artă" — ci educaţie muzicală, iată lozinca pe care trebuie să şi-o însuşească „Filarmonica".

Care era accepţiunea dată de pedagogul-muzician noţiunii de „popor", de „mase" ? „Aud că la Cluj, încercatul director al Operei, artistul Constantin Pavel, organizează reprezentaţii pentru *muncitori* şi — luaţi

seama !... pentru *țărani*. Nu va fi acesta un semn al vremii ?" prevestea el în 1933 (Cuvîntul, 10 noiembrie).

Și nu era vorba de simple constatări ci de chemare la acțiune : „luptînd în comun pentru purificarea atmosferei morale, proprie dezvoltării artei, pentru propășirea educației muzicale a poporului și pentru sporirea prestigiului și întărirea convingerii în misiunea înaltă a artei noastre.

Strîngeți rîndurile, muzicieni romîni!" (Cuvîntul, 5 decembrie 1927).

G. Breazul și-a asumat rînd pe rînd, catedre cu profiluri noi în școala noastră muzicală. „Înființarea acestei catedre — saluta ziarul Rampa din 14 octombrie 1926 deschiderea cursului de enciclopedie și pedagogie muzicală la Conservator — corespunde nevoilor imperioase de reorganizare a învățămîntului artistic de la noi. Încredințînd această importantă catedră d-lui prof. G. Breazul, Ministerul Artelor a făcut o alegere fericită". Era întemeiată această apreciere căci titularul noii catedre avea să contribuie la realizarea unui salt calitativ, către orientarea științifică a Conservatorului. „De nimic din ceea ce este viață sufletească nu va rămîne străin profesorul de muzică, — arăta G. Breazul, — iar prin cercetarea fenomenelor psihologice va fi introdus, pe de o parte în studiile legilor logice și ale teoriei cunoașterii, pe de altă parte, prin studiul reprezentărilor sonore în estetica muzicii... studiindu-se apoi condițiile deosebite ale sufletului și ale culturii noastre românești, cursul încheindu-se cu metodologia specială a muzicii și a lecției practice".

Metodele și stilul de predare ale profesorului Breazul erau diferite pentru școala primară și pentru conservator, deși în ambele cazuri stăruiau anumite caracteristici ale concepției și stilului său pedagogic. Breazul îi apropia de muzică pe cei mici, modelînd arta sonoră după tiparele microuniversului de simțire și imaginație a acestora, în timp ce studentului îi stimula dezvoltarea aptitudinilor artistice și intelectuale pînă la treapta în care muzica reprezenta un domeniu al cunoașterii, un capitol al enciclopediei culturii. Pe cei mici îi îndemna „să simtă", dînd primul exemplu, pe cei mari „să cugete", „să cerceteze" și chiar, sistematic și migălos „să fișeze". Pe cei mici îi captiva prin contactul sufletesc direct ; în fața celorlalți impunea prin prestigiul științei sale.

Cursul de solfegiu urmărea inițierea în domeniul puțin abordat în pedagogie al scărilor modale, al ritmurilor, uneori sacrificînd disciplina practicii muzicale în folosul îmbogățirii intelectului și sensibilității discipolilor. Inedite erau la cursul său lecțiile despre raportul între *tonal* și *modal*, capitolele introductive privind gamele prepentatonice („oligocordice"), ilustrate absolut original și disecate — acestea din urmă — pentru prima oară în teoria muzicii în genere. Cum apreciază Dimitrie Cuclin într-o însemnare recentă, „G. Breazul a fost primul muzician român care a încercat să intelectualizeze la noi metoda de predare a disciplinei muzicale atît din punct de vedere al esenței expresive, cît și al substanței de realizare. Avem de a face cu un fenomen, aș zice, cu un salt calitativ, care va trebui să fie înțeles și fecundat de toate generațiile care vor urma".

Coperta legată artistic a volumului „Colinde" — culegere întocmită de G. Breazul

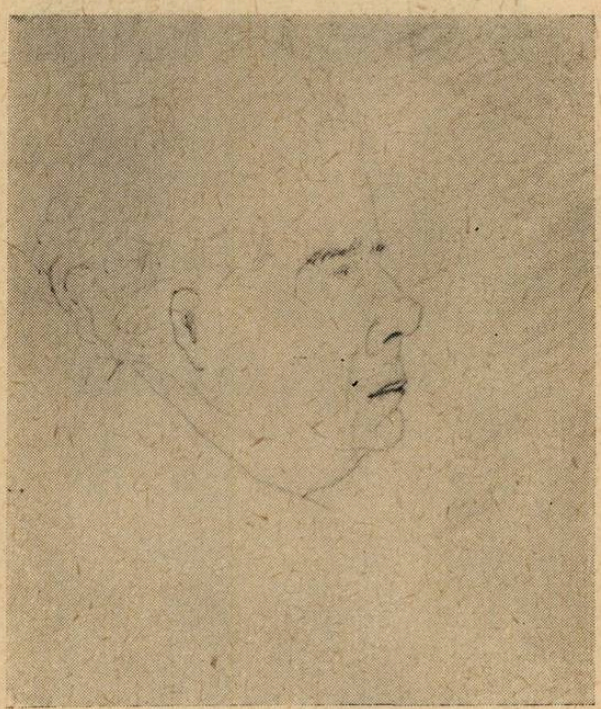
Mai puțin rodnic pentru discipolul interesat să studieze muzica în chip practicist, lecțiile sale îmbinau blîndețea, tactul, și tinerețea în expunere cu exigența și severitatea în controlul cunoștințelor. Cursul de practică pedagogică punea în valoare ambele modalități ale experimentatului dascăl, cînd studenții și copiii constituiau concomitent elevi deopotrivă de importanți ai orei de clasă. Adesea, lecțiile sale se desfășurau liber ca tematică și profil, abătîndu-se de la programă dar închegîndu-se pe plan mare, de sinteză.

„Lecțiile de pedagogie și psihologie a muzicii — își notează o fostă elevă, azi profesoară (Amelia Gheorghe, Școala Medie nr. 15 din București) — s-au desfășurat într-o atmosferă intelectuală, înălțătoare, de dăruire din partea profesorului și de împărtășire a cunoștințelor multiple și multilaterale, prin fraze alese, cu adînc conținut ; atunci am înțeles cu adevărat bogăția, frumusețea cîntecelor populare.

De la profesorul Breazul am învățat să studiez și să cunosc sufletul copiilor ; cu tact, perseverență și o putere de convingere rar întîlnite ne-a insuflat modul de a pătrunde rațional fenomenele artistice muzicale".

Fapt specific pentru condițiile muncii intelectuale din trecut, aportul original, cu larg răsunet în țară și peste hotare, al lui Breazul a suscitat violente denigrări în presă și la Ministerul Instrucțiunii și Cultelor din partea mediocrităților și rutinierilor învățămîntului.

Singur, sau în colaborare, pe rînd, cu Sabin V. Drăgoi, Nicolae Saxu, Ioan D. Chirescu, Maximilian Costin — George Breazul a publicat între anii 1931 — 1943, cărți de cîntece, pentru clasele primare și primele patru clase secundare, colecții de coruri și o metodă de vioară, realizate prin aportul său principal și apărute în condiții artistice și grafice deosebit de atrăgătoare în editura Srisul Românesc — Craiova. Concepute în spiritul mîndriei pentru cultura muzicală națională și fundamentate pe știința pedagogică, aceste cărți — șase — sînt premiate de Academia Română, printre referenți aflîndu-se și George Enescu — au reprezentat instrumente eficiente puse în mîna profesorilor de muzică pentru desțelenirea ogorului nelucrat al educației muzicale. Cu aceasta țelul expus de profesorul Breazul la împlinirea a 40 de ani de viață (14 septembrie 1927) a fost în parte atins : „sînt dator să veghez în vederea afirmării importantei discipline științifice a muzicii și în vederea asigurării posibilităților de lucru pentru elevii mei".



desen de Paul Constantinescu

Desen de Velisarat

Cu ce sacrificii materiale a fost susținută apariția cărților aflăm din adresele editurii menționate, ca de pildă din aceea datată 24 noiembrie 1943 : „ați comunicat telefonic că sînteți dispus a renunța complet la dreptul de autor". Intr-un memoriu către Ministerul Instrucțiunii (1935), autorul solicitat să accepte retipărirea Cărții de cîntece pentru clasa a patra de către o editură engleză : a răspuns : „Renunț la orice fel de drepturi. Iar pentru ca alegerea materialului și prelucrarea lui pentru scopuri de educație, știință și instrucție muzicală să fie realizate în condiții care să folosească prestigiului cultural al țării noastre, în mod absolut onorific mă țin la dispoziție cu tot ce știu și pot ca profesor de pedagogie muzicală și conducător al instituției de folclor muzical românesc „Arhiva Fonogramică".

Cărțile de muzică cuprindeau, în afara cîntecelor recomandate de programa analitică, melodii autentic populare sau create în spirit folcloric, legate de imaginile proprii lumii celor mici. Sensul pedagogic al predominării melodiilor de structură populară în aceste cărți era acela de a forma orizontul sensibilității muzicale ca și al cunoștințelor teoretice în acest domeniu pornind de la *limba maternă muzicală* a copiilor.

Reprezentarea melodiei, alături de notația muzicală obișnuită, prin linii colorate ce redau sugestiv, cu aproximație, mersul suitor sau coborîtor, ilustrarea textului cu desene inspirate și adecvate vîrstei copiilor, ca și figurarea, de asemenea aproximativă, a duratei sunetelor prin desene proporționate aveau darul de a obișnui pe copii, într-un chip didactic agreabil, cu sistemul precis, dar mai puțin atrăgător prin rigoarea lui, al notației muzicale. Datorită acestor calități, cărțile de cîntece pentru cei mici inițiate de George Breazul își meritau aprecierea dată într-un referat întocmit de Ioan Chirescu, delegatul Consiliului permanent al Instrucției: „cel mai nimerit și mai original abecedar muzical național".

Un ecou extraordinar au produs aceste cărți în rîndul oamenilor de specialitate de peste hotare. In special, Cartea de clasa IV-a secundară, redactată de G. Breazul, a suscitat un interes excepțional. „Materialul muzical este aci dintre cele mai interesante și prezintă în acest domeniu inovații fericite și îndrăznețe" scria Ernest Closson, profesor de estetică și istoria muzicii la Conservatorul din Bruxelles („L'Indépendance Belge") „cele mai calde felicitări d-lui G. Breazul" — exclama reputatul muzician pedagog Amedée Gastoué („Revue de Musicologie", mai 1936). „O gradare metodică conduce pe elevi, interesîndu-i de la simplicitatea unui „tropar" bizantin tradus în note moderne pînă la prezentarea unei partituri mari. Fiecare piesă este explicată și comentată cu desene speciale sau fotografii de cîntăreți populari și de instrumente din diverse provincii ale României. *Pe cînd un volum asemănător pentru clasele liceelor noastre și colegii noștri francezi?* Vai ! *In care din aceste instituții organizarea muzicală este atît de satisfăcătoare pentru ca noi să putem urma, de departe, exemplul României ?" (s.n.).*

„Asupra originii muzicii religioase am văzut că avem aceleași idei" — ținea să precizeze același reputat cercetător francez al muzicii bizantine și medievale din Occident. „Cît am fi de încîntați dacă fiecare țară ar căuta să realizeze o astfel de carte de cîntece, care să reprezinte într-o manieră atît de bună sinteza între popor și educația muzicală" — întărea aceeași opinie Fritz Jöde, profesor la Academia de muzică pentru școală și biserică din Berlin (9 ianuarie 1934).

„Încercările dvs. de a porni de la terța mică originară pentru a ajunge la vechile moduri grecești mi se pare din această cauză de o decisivă și fundamentală însemnătate" sublinia Leo Kestenberg (Praga, 12 octombrie 1937) despre cărțile de clasa I-IV, în timp ce muzicologul Hans Joachim Moser considera (8. I. 1934) : „remarcabile volume care reunesc atît de exemplar colecții de cîntec popular și cartea de învățătură".

„Țara dvs. a devenit un real centru de muzicologie" aprecia muzicologul Curt Sachs (Berlin, 20 februarie 1932) iar, la rîndul său, amintitul profesor al lui Breazul, E. Spranger mărturisea : „invidiez școala românească pentru o operă națională atît de excelentă în care arta, poezia și folclorul au căpătat o frumoasă înmănunchere". În sfîrșit, printre alții, S. Kawashima, membru al Camerei Reprezentanților din Japonia, participant la Congresul interparlamentar care a avut loc la București, arăta într-un interviu

apărut în „Universul" din 5 noiembrie 1931 : „Voi duce cartea aceasta de cîntece românești, ca pe un tezaur în țara mea și o voi da ministrului nostru de cultură pentru a vedea cum știu Românii să-și crească copiii, în cultul tradițiilor minunate ale neamului lor".

O altă afirmare strălucită a aportului lui G. Breazul pe tărîm pedagogic, înainte de Eliberare, a fost prilejuită de desfășurarea primului Congres Internațional de Educație Muzicală, Praga 4-9 aprilie 1936. Delegat oficial din partea României, G. Breazul a conferențiat în amfiteatrul Facultății de Filozofie, prezentînd istoricul și realizările învățămîntului muzical din țara noastră și susținînd teza că pedagogia muzicală trebuie structurată, în principiu, în funcție de specificul dezvoltării culturale a fiecărui popor. Conferința delegatului român, ilustrată cu piese corale interpretate de ansamblul de 30 de eleve al Școlii Azilul Elena Doamna, dirijat de Margareta Leon, bogata expoziție de manuale didactice românești, care mergeau de la psaltichie pînă la lucrări moderne, materialul fotografic reprezentînd jucării muzicale, imagini din școala românească și din activitatea de amatori, cele 16 diagrame mari în culori ilustrînd tot atîtea tipuri de școli în care se predă muzica — toate acestea realizate prin osîrdia profesorului Breazul — au stîrnit cel mai puternic ecou din întreg congresul. „Prof G. Breazul din București — scria „Prager Presse" din aprilie a. cit., care publicase în ajun un măgulitor interviu cu oaspetele român — mult prea modestul

autor al excelentelor cărți românești de cîntece pentru școlile medii, prin simpla enumerare a orelor dedicate în România învățămîntului muzical, a stîrnit entuziasmul ascultătorilor. In privința cultivării educației muzicale, nu este al doilea popor în Europa care să se poată măsura cu Romînia". „Nu este nici un secret că în primul rînd meritul îi revine profesorului George Breazul care a contribuit la această înflorire a strădaniilor de educație muzicală în România" confirma „Schweizerische Muzikzeitung" (1 februarie 1938).

Studiul „Educația muzicală ca disciplină științifică" (apărut în „Der Auftakt" 1936) și îndeosebi volumul *Die Musikerziehung in Rumänien* („Luceafărul", București în același an), demonstrau convingător specialiștilor de peste hotare structura, înfăptuirile și tendințele învățămîntului muzical românesc. Interesul expunerii, atractivitatea planșelor și fotografiilor ilustrînd viața muzicală și instrumentele muzicale populare românești au determinat elogii vibrante în publicații de specialitate ca „Mitteilungen der österreichischen Musiklehrschaft" (martie 1937) : „Relatările sale produc dovada că educația muzicală românească se îndreaptă către piscul statelor cu cultură, că ea a depășit unele state mari în acest esențial domeniu al educației muzicale".

Și totuși, aprecierile elogioase ale străinătății n-au putut ameți spiritul critic al profesorului Breazul asupra disproporției dintre realizări și deziderate, dintre ceea ce era și ceea ce trebuia să fie învățămîntul muzical românesc din ajunul celui de al doilea război mondial. Aceste aprecieri elogioase „se referă la posibilitățile ideale, nu și la rezultate, la rezultatele acestui învățămînt — scria Breazul — căci în acest caz, aprecierile ar fi fost dacă nu hotărît negative, mult mai palide". Cum am și văzut, autorul va întreprinde o critică necruțătoare a neajunsurilor care stăpîneau învățămîntul în condițiile statului de odinioară, preconizînd cu fermitate reforme substanțiale în acest domeniu.

În orice caz, Breazul reușise să demonstreze nu atît roadele învățămîntului, cît mai ales terenul favorabil, perspectivele sub aspectul existenței talentelor atît în rîndul elevilor, cît și al pedagogilor muzicali, drumul bun pe care putea păși educația muzicală la noi. Alte publicații străine ca „The Musical Times" (Londra, martie 1936), „Österreichische Zeitschrift für Musik" (Viena, mai 1937), „Revista Musicale Italiana" (3-4, 1939), apreciază afirmarea pedagogiei noastre muzicale ca un eveniment de seamă în activitatea internațională din acest domeniu. Dr. Krofta, președintele Societății Cehoslovace de Educație Muzicală, scria autorului român : „Sîntem convinși că toți delegații oficiali la congresul nostru ca și membrii activi și colaboratorii noștri corespondenți vor arăta cel mai viu interes pentru lucrare și că prin aceasta, cartea dvs. va contribui la creșterea intensivă a educației muzicale în diferite țări". În fine, Josef Bartos relevă astfel semnificația cărții („Prager Presse", 2 noiembrie 1937) : „Concepția lui Breazul constă în aceea că muzica în școală nu reprezintă nici teorie, nici virtuozitate pură, ci că, cu ajutorul muzicii școala trebuie să fie încă mai strîns legată de popor și de omenire". Aceasta și era convingerea pedagogului român exprimată în studiul *Muzica românească la Praga* (Cartea românească 1936) — expunere asupra congresului amintit : „Vremurile noastre descoperă și atribuie muzicii o latură nouă, o nouă putere : cea educativă. Nouă nu este, firește, această putere ; ci veche, străveche chiar. O putere uitată, s-ar putea spune — peste care vremea și, mai ales, setea de plăcere ce se caută astîmpărată și prin artă, a întins uitarea. Și nici de astă dată, nu muzica, nu arta, este cea care se redescoperă, se regăsește, ca izvor de putere pentru îmbunătățirea omului. Ci o serie întreagă de împrejurări, dintre care cea mai însemnată este severa revizuire și verificare a rostului pe care fiecare activitate științifică și artistică îl are în iconomia generală a valorilor". Iată idei avansate afirmate într-o tribună internațională în pragul marei încleștări ce avea să cuprindă curînd omenirea, aducînd suferințe amare mai întîi în chiar țara și orașul care găzduia congresul. Iată semnificația majoră, militantă pe care G. Breazul a ajuns s-o acorde activității educativ-muzicale, sensul înalt pe care în viziunea sa îl capătă formarea omului prin muzică.

O concepție sistematică, unitară în domeniul pedagogiei, care indică și maturitatea deplină de gîndire și experiență a lui George Breazul, o aflăm în lucrarea sa de căpătenie, Patrium Carmen. Este vorba de capitolul Educația și Instrucția, dedicat pe rînd problemelor Muzicii în învățămîntul elementar, în școlile de grad secundar, Învățămîntului muzical special și Pregătirii profesorului de muzică.

Punctul de pornire îl constituie, firește, funcția educativă a cîntecului popular. În cîntecul de leagăn, în colinde și în cîntece de stea, în baladă și în bocete, sînt cuprinse și elemente psihologice muzicale de neapărată trebuință pentru determinarea condițiilor în care instinctul sigur al mamei și al obștei românești fixează educabilitatea și educația muzicală a copilului. Primele elemente de metodică muzicală nu pot fi aflate decît în exteriorizările muzicale ale copilului sau din ambianța lui". *(op. cit.* pp. 577-578).

Autorul evocă în spirit critic documentat tendințele vechii școli românești de a-și forma un repertoriu muzical didactic prin adoptarea melodiilor germane, franceze sau prin compunerea unora într-un stil asemănător, fără preocuparea adecvării repertoriului în raport cu specificul sensibilității elevilor noștri. Acel repertoriu hibrid, eclectic, nu era în măsură să stimuleze dezvoltarea simțului ritmic, care rămînea atrofiat. Aceeași situație era caracteristică pentru raportul melodie-armonie, care în repertoriul didactic apărea sărac, stereotip. Și autorul salută noua linie, de împrospătare cu valori noi, naționale, inaugurată prin creația pentru copii a lui Dimitrie Kiriac, „maestrul recunoscut al cîntecelor pentru copii", Timotei Popovici ș.a.

În concepția pedagogului, educația muzicală pune în discuție trei categorii de factori : I. producțiile muzicale ale copilului ; II. muzica populară ; III. operele de artă muzicală cultă. El apreciază că întrucît pe plan sistematic, organizat, nu au fost formulate idei clare nici asupra *educației muzicale*, nici asupra *educației prin muzică*, învățămîntul se desfășoară empiric, în orice caz după vederile fiecărui pedagog mai mult sau mai puțin pregătit, iar rezultatul este compromiterea eficacității școlii, îndepărtarea copilului de muzică.

Pledînd pentru selectarea valorilor educative (repertoriu, metode), pe baza cunoaşterii profunde a psihologiei generale şi muzicale a copilului român, Breazul justifică optimist perspectivele indicînd în lumina rezultatelor la examenul muzical al candidaţilor la Seminarul Central din Bucureşti (unde a fost profesor), un procent doar de 4-6% respinşi nu pentru lipsă de muzicalitate, ci numai pentru un grad relativ scăzut al ei.

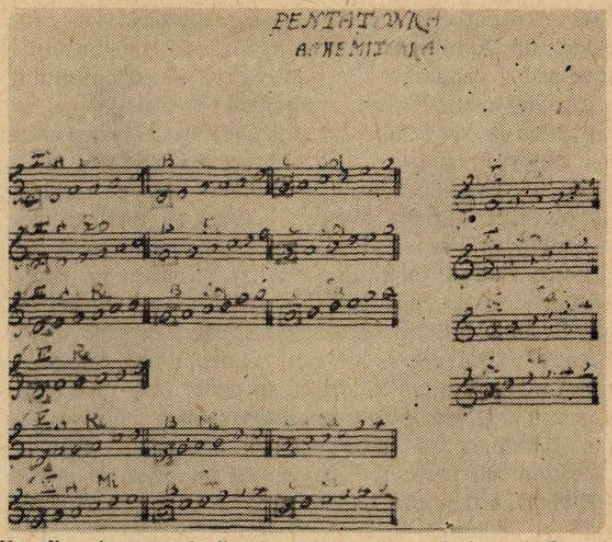
El denunţă ferm şi caustic, în calitate de Inspector al învăţămîntului Muzical şi de Profesor de Pedagogia Muzicii, că în ansamblu privind lucrurile „nu se face muzică în şcoală" (649). „A simţit ori a trăit careva în anii de şcoală o clipă măcar de adîncă emoţie muzicală ? Tradiţia practicii muzicii în şcoală, dar şi actualele principii didactice, adoptate, consacrate oficial şi puse în aplicare în învăţămîntul nostru pierd din vedere însăşi natura *artistică* (s.n.), a muzicii şi limitează obiectul predării ei la latura „tehnică şi teoretică" (655). Solfegiile — „nişte hibride produse", „care torturează elevii, le nimicesc simţul muzical şi îi dezgustă de muzică pentru toată viaţa" (657).

G. Breazul preconizează folosirea diferitelor procedee astfel ca în învăţămîntul primar „imaginea auditivă, acustică, să-şi afle corespondentul, simbolul cît mai adecvat în imaginea optică". Admiţînd în unele cazuri optime folosirea notaţiei muzicale, el previne cu îndreptăţire că „cel puţin pentru împrejurările de acum (deceniul al patrulea — n.n.), este preferabil să renunţăm la binefacerile scrierii şi citirii notelor muzicale" (621). Era un sacrificiu la care el consimţea din dorinţa ca muzica în şcoală să devină o disciplină artistică vie, înlocuind scolasticismul de pînă atunci.

Cu toate că încă în 1866, Titu Maiorescu prevăzuse în „Programul Învăţămîntului în Institutul Vasile Lupu", deprinderi speciale pentru cunoaşterea şi transcrierea melodiilor naţionale, cu toate că Spiru Haret accentua latura artistic-educativă şi întemeierea învăţămîntului muzical pe cîntecul popular, iar legea învăţămîntului secundar din 1923 înlocuia principiul muzicii în şcoală ca „dexteritate" cu acela ca „artă", acest obiectiv nu era de fapt atins, semnala în concluzie profesorul Breazul. Pe lîngă sublinierea necesităţii saltului calitativ care trebuia făcut în concepţia şi metoda predării muzicii în şcoală — fapt ce s-a dovedit a nu fi posibil de realizat pe plan larg, naţional decît în condiţiile noii culturi socialiste —, autorul dă preţioase indicaţii cu privire la activitatea corului în şcoală, pornind de la aceeaşi premisă a rolului său instructiv-educativ.

Încă şi mai sever se pronunţă autorul cărţii *Patrium Carmen* cu privire la situaţia învăţămîntului muzical special. „Drept de la începutul fiinţării lor, instituţiile speciale de învăţămînt muzical nu au ţinut seama de cerinţele culturii şi vieţii muzicale a poporului român". Programele de învăţămînt nu cuprindeau probleme de folclor, de istoria muzicii româneşti. „Conservatoarele de muzică au rămas izolate de pătura ţărănească, atît în privinţa recrutării elementelor alese pentru a face studii, cît şi în ceea ce priveşte pe cei ce, odată studiul terminat urmează să-şi facă o carieră din practica muzicii" (697).

O înnoire radicală preconizează autorul şi în acest domeniu. „Întreaga mentalitate şi idealuri de artă ale



Una din cele 14.000 de fişe documentare rămase de la prof. Breazul

secolului trecut nu mai pot fi astăzi luate în seamă, în organizarea instituţiilor de învăţămînt muzical, fiind perimate. Epoca în care trăim, este a educaţiei artistice, a pătrunderii valorilor în masele adînci ale poporului (695). Va trebui să reorganizăm radical actualele instituţii de învăţămînt muzical, cheamă prof. Breazul la acţiune. Ele nu se mai pot pierde ca pînă acum, în norii abstractismului artistic, ci vor fi întemeiate pe realitatea concretă, vie, a poporului român" (696-697).

După exemplul profesorilor săi Kiriac, Castaldi, Otescu, toţi şi dirijori, George Breazul a îmbinat în prima parte a activităţii sale preocupările didactice-teoretice cu aspectul practic, urmărind ca prin concerte corale să întregească opera de educaţie muzicală. „Am fost atras îndeosebi de dirigenţie de cor şi orchestră, pentru care mi-am agonisit un bogat material de partituri, al căror studiu mi-a deschis ochii pentru analiza structurii tehnice şi stilului operei de artă muzicală" (însemnări biografice, 1949). În fapt, el a format şi condus coruri mixte şi bărbăteşti, uneori cu acompaniament de orchestră, cum au fost formaţiile „Doina", „Schubertbund", „Asociaţia pentru răspîndirea cîntărilor" aflată sub direcţia artistică a lui George Stephănescu, „Crîngul", „Societatea funcţionarilor publici" şi, bineînţeles, mai multe coruri şcolare. De remarcat însă că această activitate de apostolat a păstrat întotdeauna o aleasă ţinută artistică datorită pasiunii şi exigenţei dirijorului.

Din anul 1910, pe cînd se afla încă student la conservator, şi-a manifestat talentul de interpret. Promovarea în public, alături de lucrări de Beethoven, Ahle, K. Kreutzer, Davîdov, a unor piese româneşti de factură artistică complexă cum sînt *Liturghia* de George Stephănescu, *Pre Tine te lăudăm* de Eduard Wachmann „compoziţii delicate, care nu s-au cîntat de mult, aproape de loc" cum arăta ziarul „Dimineaţa" (21 dec. 1913) „au produs o excelentă impresiune şi reluarea lor de către tînăra Asociaţiune muzicală este unul din marile ei merite". Treptat, repertoriul coral promovat de G. Breazul se îmbogăţeşte cu lucrări de Händel, Mozart, Schubert, Wagner, Gounod şi cu piese ale clasicilor români ai genului : Ciprian Porumbescu, Eusebie Mandicevschi, D. G. Kiriac, Ion

Vidu, Gheorghe Cucu. Iată cum caracterizează prof. Gheorghe Dumitrescu, fost președinte al consiliului inspectorilor generali din Ministerul Învățămîntului, comportarea dirijorului G. Breazul la corurile școlare: „Interesa pe elevi prin pregătirea piesei, făcea cunoscut autorul, epoca, stilul, frumusețea lucrării, greutățile de învins. Era energic, hotărît, obținea disciplină perfectă, stimula elevii, îi punea să dirijeze cînd timpul permitea". Așa se explică aceste impresii entuziaste datînd încă din 1920 și datorite oaspetelui englez Sir Gray, profesor la Oxford, care a audiat corul liceului militar Mănăstirea Dealul condus de G. Breazul: „Sînt de 30 de ani rectorul unui colegiu și n-am auzit și n-am gîndit că se poate face un asemenea cor.... E cea mai frumoasă amintire cu care plec din România" (4 iulie); și, de asemenea, observațiile unui alt inspector școlar: „A conduce un cor de 360 elevi, a face din fiecare elev nu un element pasiv, cum se întîmplă în majoritatea cazurilor, ci o personalitate, a ști să faci din elementele executante o unitate plină de suflet, a învăța pe elevi să păzească cu strictețe nuanțele și variațiile, a face pronunția cuvintelor să fie distinctă și a infiltra în sufletul elevilor dragostea de această artă, făcînd să iasă la iveală calitățile poporului român în această direcție, înseamnă să nu te mulțumești a fi numai „profesor de muzică", să fii o personalitate, să impui stimă și dragoste elevilor. D-l prof. Breazul iese cu totul din nota comună, este un îndrăgostit de arta sa, este un artist desăvîrșit" (M. Marinescu, 24 ianuarie 1925). În sfîrșit, impresii legate de un emoționant moment cultural-patriotic: „Într-o primăvară la mănăstirea Bistrița. Se sărbătoreau 500 de ani de la săvîrșirea din viață a lui Alexandru cel Bun în umbra mănăstirii zidită de el. Eram în curtea largă sute și poate mii de oameni, adunați de pe văi și coborîți din munte, plăieși vechi și plutași de totdeauna. Breazul conducea un cor local pe care-l făcuse mlădios prin cîteva repetiții repezi. N-am văzut niciodată un conducător de cor mai stăpîn pe coriștii lui, și mai inspirat. Se cîntau cîntece pe care, pe unele din ele, le va fi ascultat și domnitorul de demult la curtea din Suceava. Era cîntecul popular, însuși, venit prin toate părțile pe acele minunate plaiuri bătute de soare și istorie, ca să se dezvolte în voie și să se asculte, el pe el, la o chemare a celui mai credincios închinător al lui" (Emanoil Bucuța, „Pietre de Vad", 1943).

★

„Primul care a avut ideea și inițiativa înființării unei Arhive Fonogramice în țara noastră a fost profesorul G. Breazul".

TIBERIU BREDICEANU

„Urmăresc așezarea acestei nesocotite pietre, cîntecul popular „în capul unghiului".

PATRIUM CARMEN, pag. 9

Trăsătura de unire între activitatea muzicologică și cea pedagogică desfășurată de G. Breazul o constituie aportul în domeniul științei folclorice. Dragostea pentru tezaurul folcloric național, experiența sa în organizarea muncii de culegere și cercetare a melosului popular și-au pus amprenta pe întreaga ființă a muzicianului. Aproape nu există lecție de școală, prelegere, conferință publică, cronică sau studiu de muzicologie fără o referință la modelul etic și estetic pe care-l reprezintă creația populară.

Cea mai cuprinzătoare și caracteristică operă muzicologică lăsată de el, menționata *Patrium Carmen (1941)* are dedicate, din șapte părți, cinci muzicii populare. În ansamblul muzicii românești folclorul constituie după autor, „cea mai prestigioasă formă a realității ei de pînă acum" (pag. 9).

Influențat de concepția semănătoristă — care vedea satul nediferențiat social, ci alcătuind o comunitate etnică și socială unitară — dar depășind limitele idilist-paseiste ale acestuia, Breazul își fundează lupta și convingerile sale teoretice pe ideea rolului primordial al muzicii populare țărănești. Pornit el însuși de la țară, muzicianul sesiza complexul vieții sufletești a satului de odinioară oglindit în folclor. El și-a adîncit apoi viziunea social-artistică, la lumina literaturii noastre realiste dedicată acestui aspect al existenței românești. „Apăruse „Ion" al lui Rebreanu, cîteva poezii pline de originalitate ale lui Arghezi... Breazul se înflăcăra, se entuziasma" își amintește în însemnările sale vechiul prieten prof. Gh. Dumitrescu, din timpul activității comune la Mănăstirea Dealul. „A murit Octavian Goga — deplîngea într-o scrisoare datată 7 mai 1938, G. Breazul. — Cît reazem sufletesc simțeam în marele poet și om! Ce frumos sună cîntecul românesc în minunatele și puternic educativele sale versuri". „Pîrvan mi-a dat asigurări că de astă dată campania pentru strîngerea de cîntece populare poate să-nceapă", scria același la 20 mai 1924, conturînd astfel izvoarele și sprijinul ideilor sale folcloristice.

Așadar, cu neajunsul de a nu fi diferențiat în cultura populară orășenească vigoarea și însemnătatea revoluționară a cîntecului social-muncitoresc, cu acela de a fi privit satul ca un tot omogen, George Breazul credea, alături de Sabin Drăgoi, Constantin Brăiloiu și de alți muzicieni de seamă ai epocii, în chip pozitiv că țăranul „este creator și purtător al unei culturi care reprezintă celulele cele mai autentice de viață spirituală ale întregii comunități naționale românești, ceea ce și justifică prioritatea acordată satului în producția muzicală a poporului nostru" (*Patrium Carmen*, pag. 10).

De pe această poziție, avansată cu atît mai mult cu cît ea se opunea tendințelor evazioniste — cosmopolite ale unor orientări social-culturale din perioada interbelică, în capitolul II *Folclorul muzical — Temeiuri etnice și sociale* al cărții *Patrium Carmen*, autorul retrospectează istoria: „În veacul al XIX-lea, epoca cea mai vie și mai activă de trezire a conștiinței naționale românești, prinde a se simți și a se presupune că, mai mult decît în alte manifestări de artă populară, în cîntecul și jocul țăranului sînt cuprinse motive de viață sufletească, ce relevă și disting umanitatea specifică a poporului român, în adîncul torentului melosului curgînd elemente de credințe, obiceiuri și aspirații care caracterizează firea românească și indică punți de legătură cu originea și trecutul său istoric și cu restul lumii" (89).

În concepția lui Breazul, elementele de structură ale muzicii populare sînt condiționate de necesitatea exprimării vieții sufletești a poporului, considerat ca entitate concretă, într-un cadru social și temporal dat. „Plăsmuirile melodice românești s-au definit, o dată

cu structurarea sufletului poporului, ca forme proprii şi caracteristice de manifestare, de afirmare şi exprimare ale firii româneşti" (92).

În concurenţă intră desigur şi factori fiziologici. „In ritmul muzical românesc sînt reflexe ale făpturii fiziologice a românului". O parte din producţiile folclorice „învederează chiar *primatul ritmic* în factura formei muzicale" (93). Bogăţia ritmică a cîntecului nostru popular reprezintă „un principiu al unităţii lui şi o particularitate care defineşte categoric şi diferenţiază acest cîntec" (101). Chiar trăsăturile regionale sînt emanaţii ale condiţionării psiho-sociale : „toţi factorii care hotărăsc asupra vieţii sufleteşti în general, şi asupra celei muzicale, în special, într'un anumit grup social şi într-un anumit timp, trebuie consideraţi ca avînd puterea şi rolul de a modifica, a păstra, a clarifica şi a diferenţia muzica regiunii respective" (100).

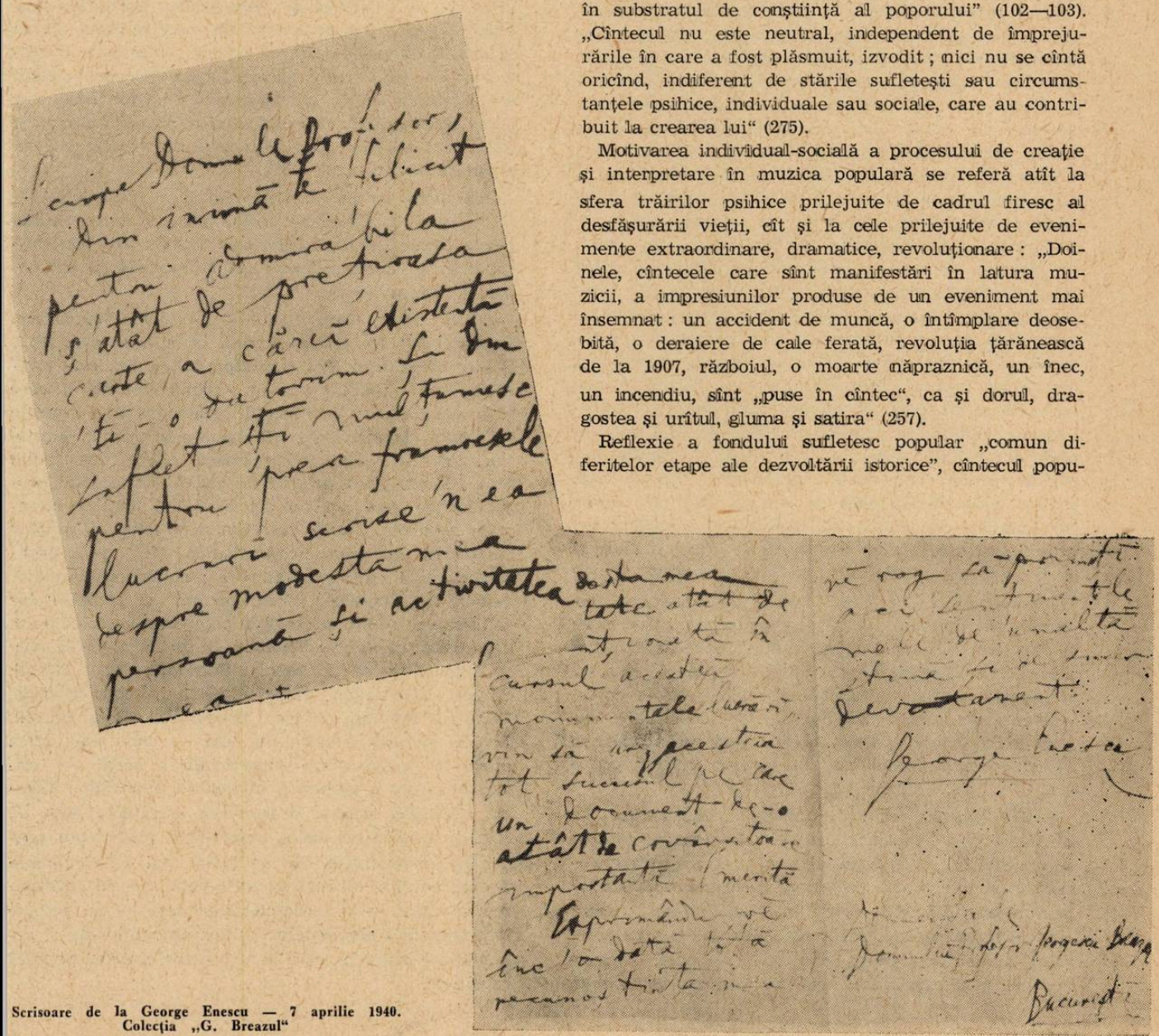
În dinamica apariţiei şi modificării genurilor, factorul fundamental îl constituie conţinutul, viaţa pe care o reflectă cîntecul. „Dispărînd credinţa în rit, practica magică a dispărut o dată cu cîntecul. Melodia a putut vehicula apoi, alte versuri şi a deveni, fie cîntec al altui rit, fie independent. Este de văzut în aceasta, *unul* din chipurile în care *se transformă cîntecul popular*. Căci transformări, sigur că s-au produs ; ca în tot ce e fire şi viaţă. Genurile de cîntec popular arată, de asemenea, diferite stadii de dezvoltare" (100).

Raportul dintre exemplarul tipic şi variante, dintre „tradiţie" şi „inovaţie", ca şi principiul creaţiei populare în virtutea unor reguli specifice („makam", formule melodico-ritmice) sînt de asemenea întrevăzute în mod dialectic : „Variantele rezultate prin intervenţia instinctului creator al poporului, iau naştere din formele muzicale tradiţionale şi sînt create în analogia şi sub dependenţa normelor de alcătuire a lor" (96).

Cu fineţe şi perspicacitate este abordată problema funcţiei artei muzicale populare. „Cîntecul este mărturie vie şi caracteristică asupra simţirii şi întregii naturi sufleteşti a omului român ; el este o obiectivare a concepţiei de viaţă, cristalizate de-a lungul vremii, în substratul de conştiinţă al poporului" (102—103). „Cîntecul nu este neutral, independent de împrejurările în care a fost plăsmuit, izvodit ; nici nu se cîntă oricînd, indiferent de stările sufleteşti sau circumstanţele psihice, individuale sau sociale, care au contribuit la crearea lui" (275).

Motivarea individual-socială a procesului de creaţie şi interpretare în muzica populară se referă atît la sfera trăirilor psihice prilejuite de cadrul firesc al desfăşurării vieţii, cît şi la cele prilejuite de evenimente extraordinare, dramatice, revoluţionare : „Doinele, cîntecele care sînt manifestări în latura muzicii, a impresiunilor produse de un eveniment mai însemnat : un accident de muncă, o întîmplare deosebită, o deraiere de cale ferată, revoluţia ţărănească de la 1907, războiul, o moarte năpraznică, un înec, un incendiu, sînt „puse în cîntec", ca şi dorul, dragostea şi urîtul, gluma şi satira" (257).

Reflexie a fondului sufletesc popular „comun diferitelor etape ale dezvoltării istorice", cîntecul popu-



Scrisoare de la George Enescu — 7 aprilie 1940.
Colecţia „G. Breazul"

lar nu încetează de a se îmbogăți în conținut și structură. Răspunsul dat de Breazul problemei fixității sau mobilității folclorului îl situează consecvent pe o poziție avansată în ce privește concepția despre acest domeniu de artă. „Și astăzi puterea creatoare a poporului dă la iveală doine, dar mai ales cîntece de ritm regulat, de structură formală și metrică mai puțin liberă", sesiza el în 1941 (257). Credincios acestor idei, el îndemna în zilele noastre pe tinerii muzicologi și folcloriști să combată teza folcloristicii conservatoare după care „poporul nu produce, el reproduce" (*Studiul științific al creației populare sarcină de frunte a muzicologiei noastre*, rev. „Muzica" 3, 1954).

Cercetarea folclorului trebuie să privească creația populară sub aspectul raportului între conținut și formă, în fluxul dezvoltării sale, să „dovedească natura lui socială, reflectarea *existenței sociale* (s.n.), creația artistică datorită însăși poporului, în care se oglindește viața sa, munca sa, lupta sa pentru mai bine, năzuințele cele mai înaintate ale poporului" (studiul cit.).

În ce privește forma, structura, Breazul a investigat „existența formulelor melodice și ritmice care caracterizează firea muzicală a poporului". O amplă sferă de comparații între cîntece populare românești și cîntece ale repertoriului folcloric aparținînd altor popoare sau create de compozitori urmărește „problema valorii calitative intonaționale, a intervalelor", a ritmului, probleme de psihologie și acustică muzicală raportate la fenomenul folcloric. Acest material analitic trebuie să constituie un valoros punct de plecare pentru cercetările contemporane. Un punct de plecare, deoarece, spre pildă, rolul formulelor ritmico-intonaționale se relevă numai în cadrul integrării acestor particule constitutive ale melosului în ansamblul formei arhitectonice, al criteriilor modal-tonale și al latențelor polifonic-armonice precum și de colorit timbral. Împlinirea acestui deziderat este necesară și posibilă azi cu atît mai mult cu cît temeiurile estetice și tehnico-analitice se află într-un plan de evoluție superior. Dar ceea ce rămîne un adevăr pentru cercetările folcloristicii noastre este piatra fundamentală pusă de Breazul, atît sub aspectul adunării cîntecelor și dansurilor caracteristice prototipurilor și variantelor folclorului nostru cît și în ce privește modalitatea analizei acestora.

Un viu interes prezintă punctul de plecare al folcloristului Breazul privind proprietățile structurale și funcționale care deosebesc, după părerea sa, considerabil artele plastice de muzica populară. Autorul răspunde negativ la întrebarea dacă există o corespondență directă, strînsă între artele plastice de factură folclorică și cîntecul popular. El nu atribuie o funcție comună social-estetică tuturor artelor populare.

Artele plastice au un caracter practic acuzat, o finalitate prin excelență „uzuală", în timp ce muzica se deosebește „prin vagul, etericul și imprecizia materialului sonor, propriu să redea cele mai delicate inflexiuni ale unduielilor vieții sufletești" (170). Această apreciere, întemeiată pe convingerea justă a caracterului eminamente intim, procesual al muzicii, specific mai ales exprimării trăirilor psihice, conține în schimb, desigur, o anumită îngustare a trăsăturilor și capacității de expresie ale artelor plastice populare. Astăzi știm, în lumina esteticii științifice, că diferitele arte, inclusiv cele populare, au o funcție social-estetică asemănătoare și că modul specific de manifestare a elanului artistic pe care-l au artele plastice populare nu le situează în nici un caz în afara „formei de manifestare psihică populară". Dacă, pe drept cuvînt, „cîntecul exprimă viața, belșugul de viață, spiritualitatea pură a omului de la țară", ceramica, țesăturile, o troiță, o poartă, o iie, pentru a nu mai vorbi de sublima și uimitor de originala pictură a mănăstirilor, reflectă credem tot atît de profund și veridic, ca și Miorița, fondul sufletesc al poporului. Cum se va vedea, George Breazul își reconsideră concepția asupra acestei probleme în legătură cu raportul dintre cele două arte, de data aceasta privind domeniul artei culte, profesioniste.

Definind în mod inspirat hotarele vieții țăranului român — „răsăritul și apusul" — ca fiind cîntecul de leagăn și bocetul, autorul arată în mod plastic și totodată științific că nu există „vers" popular românesc, ci „viers", sinteză de nedesfăcut a poeziei cu muzica; el subliniază pentru prima oară serioasa, grava expresivitate psihologică a jocurilor muzicale, a cîntecelor de copii; toate acestea constituie esența celui de al treilea capitol din *Patrium Carmen*, care s-ar putea rezuma în următorul aforism al autorului: „Și nimic nu este mai popular în poporul nostru, ca arta populară românească" (166).

Este firesc să întîlnim în continuare un capitol — IV — dedicat Culegerii melodiilor populare. Pentru prima oară în istoria folcloristicii noastre sînt înnodate firele celor dintîi culegeri cu înfăptuirile și deziderate epocii moderne.

De la *Olach Tanz* (1680) și *Cîntecul Voievodesei Lupul* (1686) din *Codex Cajoni*, la culegerile lui F. J. Sulzer (*Geschichte des transalpinischen Daciens*, 1781-1782), iată un prim pas de vrednice strădanii care sînt ridicate apoi la o semnificație nouă în culegerile lui Anton Pann. George Breazul este primul istoric-folclorist care relevă importanța operei lui Anton Pann, legată de împrejurările social-istorice ale începutului de veac. Aflăm aci împletită analiza lucrărilor teoretice (*Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică, 1845*) de inspirație orientală cu exemplificarea „modurilor cînturilor vechi", a „modurilor cînturilor noi" și a diferitelor influențe ce se încrucișează în culegerile istețului bard. Apoi, aportul altor culegători și prelucrători de melodii populare ca Alexandru Berdescu, Carol Mikuli, Eduard Wachmann, Henri Ehrlich, Teodor Burada, Dumitru Vulpian, Tiberiu Brediceanu, Béla Bartók. Ampla evocare istorică nu este — cum s-ar putea crede la o consultare superficială a cărții — istoricistă, ci are o majoră și combativă finalitate: Breazul militează pentru o atitudine științifică față de folclor, arătînd că lecția experienței precedente constă în demonstrarea din ce în ce mai convingătoare a originalității muzicii noastre populare, în infirmarea teoriilor — azi complet perimate — cu privire la eclectismul elementelor ritmico-intonaționale și armonic-polifonice pe care le-ar conține cîntecul popular românesc.

Consecvent crezului său, Breazul şi-a definit poziţia exigentă şi sentimentul patriotic încă de la primul său articol semnat, — menţionatul îndemn adresat în 1919, de pe front, revistei „Izvoraşul" sub titlul *Relativ la muzica populară românească*. El atrăgea atenţia asupra sarcinii pline de răspundere de a „face educaţie muzicală poporului român prin muzica populară".

Trei observaţii se reliefează din istoricul îmbold pe care l-a dat el atunci folcloristicii noastre :

1. În genere, culegerile anterioare, făcute cu puţină pricepere în ce priveşte adunarea, selectarea şi transcrierea, nu au servit, arăta el, decît într-o mică măsură relevării autenticităţii cîntecului popular. Soluţia ? „Căutaţi pe bătrîni, pe lăutarii bătrîni — aezii, trubadurii, minnesingerii noştri naţionali — : ei sînt comori nepreţuite. Ascultaţi mult, mult şi cu toată atenţia notaţi cîntece şi verificaţi notaţiunea" (428).

2. O etapă nouă în orientarea transcrierii muzicii noastre ţine autorul să deschidă prin următoarele sfaturi : „să nu fiţi ispitiţi a încătuşa melodiile noastre populare în cadrul îngust, — aş zice — în tipicul diatonismului modern (de mod major şi minor) şi nici nu veţi abuza de gama cromatică orientală sau de modulaţiuni în ea. Un studiu amănunţit şi atent vă va dovedi că muzica noastră românească are, sub raportul gamal, o mult mai apropiată înrudire cu muzica veche grecească a modurilor diatonice antice" (429).

3. Ritmul de asemenea — atrăgea el atenţia, cu competentă grijă, culegătorilor formaţi la vechea şcoală — va fi mai bine observat şi notat aşa cum se găseşte exprimat în melodia ce notaţi. *Nu fiţi nici sclavii ritmului pătrat (carrure) şi nici nu vă mişcaţi sub tirania barei de măsură. (s.n.)* Încorsetată în acest veşmînt străin, hibrid, melodia populară ar fi stînjenită şi chiar sufocată în libertatea ei ritmică. Notaţi cîntecele exact cu valorile cu care vi se cîntă, fără a abrevia şi nici augmenta sunetele în scopul de a obţine omogenitate". Iată vederi înnoitoare care se înscriu pe aceeaşi linie deschizătoare de drumuri, reprezentată către sfîrşitul deceniului al doilea prin activitatea practică a lui Sabin Drăgoi şi teoretică-practică a lui Béla Bartók iar în deceniul următor prin activitatea multilaterală a lui Constantin Brăiloiu.

Ultimul capitol — V — din *Patrium Carmen*, privitor la problemele folclorului valorifică propria experienţă concretizată în Arhiva fonogramică. Numai culese şi notate fidel, în spiritul principiilor de mai sus „sînt cîntecele de luat în consideraţie ca material de cercetare ştiinţifică, tinzînd la studierea firii şi trecutului nostru, la determinarea psihologiei muzicale a poporului şi la întrezărirea idealurilor de educaţie şi creaţie muzicale româneşti" (475).

Luînd ca punct de plecare colecţiile de folclor realizate de Tiberiu Brediceanu, Béla Bartók şi Sabin Drăgoi, în articolul *Pentru muzica populară* apărut în Revista „Ideea Europeană" din iunie 1924, G. Breazul pledează cu pasiune şi cu vehement tăiş critic — de asemenea pentru prima dată în istoria folcloristicii noastre — pentru înfiinţarea de către oficialităţile culturale a unei Arhive fonogramice. „Mişcarea literară" de sub direcţia lui Liviu Rebreanu (februarie 1925), „Înfrăţirea" din Cluj (iulie 1924) „Cugetul românesc" (2-4, 1924), şi alte publicaţii, s-au înscris într-un hotărît unison, solidarizîndu-se cu propunerile făcute de Breazul. În ultima publicaţie amintită se putea citi : „Opinii luate dintr-o realitate întristătoare. Muzica veche a poporului a fost nedreptăţită. Avem culegeri multe şi aproape complete ale poeziilor populare, dar nu avem măcar una, a muzicii populare. E o vină grea. Articolul d-lui G. Breazul, alături de interesul obştesc pentru muzica românească, cheamă şi o iniţiativă oficială. Pe orice căi această adevărată avuţie veche şi cu totul a noastră trebuie pusă la adăpost.

Nu gîndeşte la fel Ministerul Artelor ?".

La 15 martie 1927, G. Breazul prezintă Ministerului Cultelor şi Artelor un amplu memoriu cu conţinut teoretic, dar mai ales practic, preconizînd achiziţionarea de aparate tehnice, stabilirea condiţiilor de activitate, redactarea unui regulament, alegerea pentru început ca regiune de lucru Oltenia şi acordarea sumei de un milion lei. Sfătuit de oameni de bine, Ministerul a aprobat memoriul, înfiinţînd o comisie alcătuită din G. Breazul, T. Brediceanu, D. G. Kiriac. Preşedinte a fost numit T. Brediceanu şi, curînd, D. G. Kiriac a fost înlocuit de Emil Riegler Dinu iar acesta din urmă de Sabin Drăgoi. Conform adresei Direcţiei Artelor din 27 noiembrie 1928, Breazul a fost reconfirmat „membru în comisia pentru Arhiva fonogramică şi publicarea de folclor muzical". Activitatea comisiei a început la 1 ianuarie 1928. Un apel adresat şcolilor şi instituţiilor muzicale solicita sprijinirea activităţii Arhivei iar broşura *Îndrumări pentru culegerea de folclor muzical cu ajutorul fonografului* redactată firesc de Breazul (Tipografia Reforma Socială, Bucureşti) avea ca scop popularizarea metodelor şi rosturilor Arhivei.

„Material folcloristic preţios obţinem — arăta G. Breazul — în primul rînd, de la ţăranii şi instrumentiştii români de la sate. Nu sînt de trecut cu vederea nici bunii cîntăreţi sau bunii instrumentişti (lăutari) de la oraşe cînd avem convingerea că aceştia sînt cunoscători ai caracteristicii cîntecului sau jocului românesc (487). Utile şi amănunţite îndrumări tehnice sînt date inclusiv în legătură cu completarea datelor social-personale ale cîntăreţilor, în vederea întocmirii unei fişe ştiinţifice.

Pentru a întreţine vie atenţia asupra lucrărilor Arhivei, Breazul a susţinut sub auspiciile Institutului Social Român (mai, 1928) conferinţa *Muzica în politica culturii*, însoţită de prezentarea unor cîntece populare în interpretarea cîntăreţului Mihai Vulpescu şi, redate cu fonograful, melodii culese de conferenţiar din satul natal Amărăştii-de-Jos Romanaţi. „Documentaţia specialistului... neîntreruptul apel al omului de inimă şi de ştiinţă pentru colecţionarea bogăţiilor folclorice muzicale, de la sursă, impresionantul program în care conferenţiarul a sintetizat, enumerativ, atîtea capitole din viitoarea campanie muzicală, autenticitatea cîntecului popular, demonstraţia fonografică" — iată ce scotea în evidenţă în recenzia sa Perpessicius („Cuvîntul", 12 mai 1928), conchizînd : „istoria renaşterii noastre muzicale va reţine străduinţele prof. Georgescu Breazul şi ale tovarăşilor săi din echipa Arhivei fonogramice. De azi înainte noi perspective se deschid muzicii culte".

Frumoase relații internaționale a izbutit „Arhiva" să realizeze în scurt timp de la înființare. O vizită la Arhiva fonogramică germană de pe lîngă Institutul de Psihologie din Berlin a mijlocit profesorului Breazul cunoașterea experienței obținută aci, fapt care după relatările „Rampei" (4 sept. 1928) a făcut obiectul unei expuneri la Ministerul Cultelor și Artelor. Henry Pernot, profesor de fonetică la Sorbona, conducător al Institutului de Fonetică și al „Arhivei Cuvîntului" de pe lîngă Universitatea din Paris a întreprins cercetări la București fiind asistat din partea Arhivei românești de profesorul Breazul (octombrie 1928).

Broșura cu caracter de program redactată de Breazul *„Archive des Phonogrammes Roumains"* conținînd și un articol despre colinde de Sabin Drăgoi a fost viu primită în presa străină, ca de pildă în articolul *Die Phonogramm-Archive in Bukarest und Zagreb* semnat de Prof. Dr. Georg Schünemann (Archive für Musikforschung, Leipzig 1936). El arăta că „în România, activitatea sistematică de culegere este exemplară, model". Alte studii despre arhivă au fost recenzate cu căldură și în țară, ca de pildă în Revista Societății „Tinerimea Română" (ianuarie 1933).

Cu toate acestea, la apelul adresat de Arhivă instituțiilor și școlilor muzicale nu s-au primit răspunsuri încurajatoare.

Este totuși memorabilă acțiunea de înregistrări făcute în comuna Fundul Moldovei-Cîmpulung în cadrul cercetărilor sociologice întreprinse de Seminarul de Sociologie de pe lîngă Universitatea din București sub conducerea profesorului Dimitrie Gusti și cu concursul profesorului Breazul (5-12 august 1928), cu care prilej s-au obținut 158 de melodii înregistrate pe 66 fonograme. Este memorabilă deoarece semnifică ideea muncii organizate a unui grup de intelectuali legați prin dragostea comună pentru folclor și totodată prin faptul că materialul agonisit cu acest prilej a stat la baza valoroasei lucrări muzical-coregrafice *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu.

Printre muzicienii care și-au mai dat concursul la activitatea Arhivei se află Alexandru Zirra, Gheorghe Fira, Mihail Vulpescu, Traian Vulpescu, Gavriil Galinescu, Aurel Borșeanu, Maximilian Costin, Georgeta Bălănescu, Gheorghe Dumitrescu-Bistrița, Paul Jelescu, Nelu Ionescu, Achim Stoia.

Este de observat, spre edificare, că de pildă în primul an de activitate Arhiva a strîns 4.308 melodii, dintre care 2.377 prin înregistrări fonogramice, iar restul prin notații, inclusiv aparținînd unor colecții de prestigiu ca cele ale lui Brediceanu sau Drăgoi. Din colecțiile Arhivei au fost tipărite *303 colinde* și *122 melodii poporale din județul Caraș*, culese și îngrijite de Sabin V. Drăgoi.

Materialul strîns permitea concluzii de o importanță capitală în studiul folclorului nostru. Așa este de pildă ideea că „muzica populară românească, cu toată omogenitatea și unitatea ei stilistică este totuși extrem de variată în originalitatea ei" (501). Rîvnind ca roadele activității Arhivei să însemneze „zidire de temelie pentru noile orientări ale vieții muzicale românești" (505) inițiatorii ei și-au propus, în plus, să fundeze un Muzeu de instrumente muzicale populare și să publice în ediție definitivă Monumentele artei muzicale românești.

Planuri frumoase, dar iluzorii în ajun de război, în împrejurările care aveau să îndrepte țara spre prăpastie ! Curînd, prea curînd, o parte din fondurile alocate Arhivei de Ministerul Cultelor și Artelor au fost cheltuite pentru cu totul alte scopuri. După trei ani, fondul de un milion s-a redus la zece mii lei, iar în anul următor (1932) a dispărut complet din buget. Ne maiexistînd cilindri, înregistrările se făceau „după ureche". Astfel se încheie o acțiune începută cu entuziasm și continuată cu grele sacrificii. Ea a oferit Arhivei de azi a Institutului de Etnografie și Folclor — alături de Arhiva Societății Compozitorilor Români fondată în 1928 prin contribuția lui Constantin Brăiloiu, — o primă experiență, un fond valoros de înregistrări și notații și mai ales a făcut să prindă ființă ideea nobilă a păstrării tezaurului folcloric pentru posteritate ca și aceea a orientării tot mai conștiente a compozitorilor noștri spre valorificarea acestui tezaur. Iată merite reale, vii, ale primei acțiuni organizate, sistematice de culegere a melosului nostru popular.

Pe lîngă cîntecele și dansurile folclorice tipărite în cărțile sale pentru școlari, George Breazul a realizat o operă care încununează activitatea sa folcloristică : culegerea intitulată *Colinde*. Apărută în colecția „Cartea satului", 1938, Editura Fundațiilor, ea avea un scop predominant educativ, adresîndu-se țăranilor și intelectualilor satului de atunci. Splendid ilustrată cu desene în stil românesc, cartea releva astfel practic ceea ce autorul refuza să admită teoretic — îngemănarea de minune a artei plastice în stil popular cu folclorul muzical.

Netrecînd cu vederea substratul religios pe care într-o anumită măsură colindele l-au căpătat ulterior fazei lor de naștere, autorul colecției punea accentul pe valoarea lor instructiv-educativă și estetic-umanistă. „Prin fondul lor sufletesc... și prin forma lor muzicală, — care poate fi considerată printre cele mai caracteristice forme de exprimare artistică a însușirilor muzicale românești —, colindele și cîntecele de stea formează un material educativ de cea mai mare însemnătate", scria autorul lămuritor (Colindele... Întîmpinare critică, Melos IV, pag. 10, Editura Scrisul Românesc, Craiova).

Cartea cuprinde 300 de colinde orînduite după succesiunea lor în obiceiurile populare și reprezentînd : I Colinde de Moș-Ajun și Moș-Crăciun a) religioase și b) lumești ; II. Cîntece de stea ; III. Vicleimul (Irozii) IV. Colinde de Anul Nou ; V. Plugușorul ; VI. Sorcova ; VII Vasilca ; VIII. Boboteaza ; IX. Salcia ; X. Lăzărelul ; XI. Colinde de Florii ; XII. Colinde de Paști Piesele provenind din toate regiunile țării, conțin într-adevăr frumuseți melodico-ritmice și de vers pline de prospețimea expresiei și vigoarea inspirației. Cu dreptate, autorul își întemeiază convingerile asupra sensului estetic și educativ al genului pe următoarele rînduri extrase dintr-un studiu al lui Petre Caraman (Cracovia 1930) : „Cîntecele ce însoțesc datina, cunoscute sub numele de colinde, au încetat de mult de a mai fi ceea ce au fost la obîrșie, — niște simple formule magice care urmăreau exclusiv anumite scopuri practice —, și au devenit cu vremea adevărată poezie. Aflăm între colinde... exemplare pe care le putem considera printre cele mai estetice încarnațiuni poetico-muzicale ale geniului popular" (G. Br., op. cit., pag. 8

Breazul însuşi recomandă culegerea mai întîi din punctul de vedere al conţinutului ei „de omenie" şi al bogăţiei muzicii : „pentru frumuseţea minunată a viersului şi a versului, pentru învăţătura cuprinsă în cuvinte, pentru podoaba de simţire şi de omenie neoaş românească a acestor cîntece ele sînt potrivite spre a fi cîntate pretutindeni de tot românul, oricînd inima şi mintea omului este dornică de înviorare sufletească, de îmbunare şi de îmbucurare" (Prefaţa).

Majoritatea colindelor cuprinse în carte — dintre care doar vreo 10% fuseseră publicate — sînt culese de autor de la elevii săi ori notate din memorie, dintre colindele cîntate de el însuşi în copilărie. O parte din melodii sînt de obîrşie semi-cultă, circulînd îndeosebi la oraşe. În unele cazuri, autorul a îndreptat „fie viersurile, fie versurile" după culegeri tipărite ale lui Anton Pann, Teodor Burada, G. Dem. Teodorescu, Tiberiu Brediceanu, Al. Viciu, Sabin Drăgoi, Gheorghe Cucu.

Unele colinde vădesc preluarea elementelor de cîntec laic cu o minunată inspiraţie artistică şi îndemînare poetică, aşa cum aflăm în următoarele ecouri de *Mioriţă :* (o ceată de voinici caută pe Isus) : „Feţişoara lui, spuma laptelui ; ochişorii lui, mura cîmpului ; sau (Maica Domnului caută pe Isus) : „o maică bătrînă cu brîul de lînă, din fus sfîrîind, din gură-ntrebînd : N-aţi văzut un fiu, perişorul lui, pana corbului, mustăcioara lui, spicul grîului, feţişoara lui, spuma laptelui". Pe lîngă splendoarea metaforei, uimeşte aci forţa şi verosimilitatea cu care poetul popular localizează subiectul biblic, dîndu-i un colorit laic şi popular, asemenea neîntrecuţilor meşteri şi artişti ai frescelor voroneţene sau moldoviţene.

În special *Colindele lumeşti* conţin pitoreşti valori dialectale ce contribuie, pe lîngă limba românească cu caracter generalizat predominantă în colinde, la îmbogăţirea antologiei poetice a genului.

Din punct de vedere muzical, contribuţia culegătorului se remarcă în primul rînd prin redarea colindelor în notaţie simultan-liniară şi psaltică ; în acest fel, învăţătorii, preoţii, cîntăreţii de biserică şi dirijorii de coruri, „precum şi ceilalţi poporeni care ştiu cînta după semnele de scriere a muzicii, vor putea să le înveţe mai cu înlesnire, după cum le va veni mai uşor, fie după psaltichie, fie după notele muzicale apusene".

Extrem de interesantă ne apare şi azi bogăţia ritmică, cu frecvente măsuri mixte (de 5 timpi) şi modală pornind de la gamele „prepentatonice" pînă la domeniul larg cuprinzător şi variat al heptatonicului diatonic şi cromatic, cu cadenţa pe secundă, terţă sau cvintă care dau un farmec expresiv specific, sporit şi de particularităţile de ordin tonal-armonic. În raport cu aceasta este de notat alternanţa rîndurilor melodice, care se succed cu frecvenţă structurîndu-se şi în funcţie de text, uneori ele intersecţionîndu-se şi determinînd în acest fel un dinamism arhitectonic permanent.

Prin destinaţie şi modul de prezentare, prin marele număr de tipuri melodice, cartea de Colinde a profesorului Breazul a stîrnit aprecieri de o neobişnuită acuitate.

Constantin Brăiloiu a întîmpinat apariţia lucrării cu vehemente critici şi o radicală dezaprobare, în recenzii publicate succesiv în Viaţa Românească, Universul şi Semnalul, aducînd obiecţii de fond — legate de concepţia de sistematizare şi selecţie a colindelor — şi de detaliu — privind fidelitatea notaţiei şi natura intervenţiilor culegătorului în text şi melodie. Reproşînd lipsa condiţiei ştiinţifice a culegerii şi referindu-se la unele aspecte de notaţie, Constantin Brăiloiu conchide că lucrarea nu este „nimănui de nici un folos". Ca răspuns la reproşurile aduse, G. Breazul a publicat în colecţia *Melos* volumul *Colindele... Întîmpinarea critică,* în care reia cu migală toate obiecţiile, confruntîndu-le cu intenţia cărţii şi propriile convingeri despre modul de redactare a culegerilor de muzică populară.

Evident, lăsînd să aparţină trecutului tonul polemic exacerbat, deşi nu lipsit de patos şi savoare precum şi de calitate intelectuală, şi mai ales „înăcritele diatribe", cum se exprimă Breazul, dialogul caustic al celor doi eminenţi promotori ai ştiinţei noastre folclorice conţin în fond o instructivă disecţie şi bogate referinţe de specialitate.

Dincolo de tăişul polemic, este însă indiscutabilă şi de loc atinsă valoarea cărţii de *Colinde* a profesorului Breazul. O confirmă, de altfel, specialişti de seamă. Sabin Drăgoi denumeşte lucrarea „primul Antifonar al Colindelor, prima codificare a acestui soi de cîntece poporale" (revista „Sociologie Românească" 7—9, 1938). Ernest Closson în două recenzii semnate în „L'Indépendance Belge" (6 octombrie 1938) şi „La Revue internationale de Musique" (ianuarie 1940) apreciază culegerea ca „o nouă şi importantă lucrare, în care notaţia ne-a interesat în mod deosebit". Relevînd interesante analogii între folclorul ritual românesc şi cel flamand, autorul reproduce în notaţia liniară şi psaltică colindul Sorcovei. Folcloristul finlandez de reputaţie mondială Ilmari Krohn scria, la rîndu-i, autorului (18 octombrie 1938) : „Din păcate nu sînt iniţiat în limba română. Însă melodiile vorbesc de la sine, convingînd despre înaltul interes al melosului popular ce aparţine poporului dvs". Robert Lach, profesor la Universitatea din Viena, promotor de renume al metodei comparative în muzicologie, solicita lui G. Breazul volumul de colinde pentru biblioteca vieneză. Esteticianul Hans Mersmann, scria de la Musikarchive der deutschen Volkslieder din Berlin (22 ianuarie 1934) : „Am cercetat cu multă bucurie partea muzicală şi ilustrativă a lucrării dvs. şi o serie de melodii le-am cîntat cu vocea sau la instrument. Sînt sigur că colecţia dvs. uşurează cunoaşterea şi sprijinirea reciprocă în domeniul folclorului". De la Cambridge, prof. Edward Dent însemna (25 iulie 1938) : „o colecţie de cîntece populare şi cîntece religioase ale românilor care sînt din punct de vedere folcloristic extrem de valoroase şi interesante. Cred că guvernul englez se va interesa îndeaproape de propaganda artistică din România". Iar după Leo Kestenberg (Praga, 25 iulie 1938), colindele reprezintă mai mult decît o sursă pentru studiul muzicii româneşti, „o contribuţie la cunoaşterea estetică a cîntecului şi poeziei originare şi a formelor ei melodice". În fine, pe lîngă numeroase alte ecouri vibrant pozitive din ţară şi de peste hotare, deosebit de autoritar este titlul recenziei, de altfel foarte severe semnată de savantul Nicolae Iorga în revista „Cuget clar" (sept. 1938). „O mare culegere de poezie populară". Aceasta semnifică într-adevăr şi încununează străduaniile lui George Breazul în domeniul folclorului.

(continuare în numărul viitor)

PE TEMA:
FOLCLORUL ÎN CREAȚIA PROFESIONISTĂ

*Lărgirea sensibilității muzicale față de creația folclorică și extra-occidentală**)

de **CONSTANTIN BRĂILOIU**

Aceasta e tema propusă. Dar este vorba în adevăr de o lărgire a sensibilității? Avem noi în adevăr o concepție foarte diferită de cea a părinților sau bunicilor noștri despre frumosul muzical? Europeanul occidental simte el, în adevăr, astăzi, altfel decît acum 50 sau 100 de ani?

Ne luăm permisiunea să discutăm. Desigur că în timpul acestui secol și jumătate, s-a întîmplat ceva. Acest ceva, în mod evident, nu și-a atins încă gradul de maturitate dar îl percepi în fiecare moment. În mod vădit sînt atitudini care nu se mai afirmă, cuvinte care nu se mai pot pronunța, credințe ieșite din uz. Desigur, oricine rămîne liber să considere că Japonezii nu sînt dotați pentru muzică și nu vor face niciodată muzică bună. Dar se va abține să dea ca argument lipsa Simfoniei a IX-a în Japonia. A fost înțeles, în cele din urmă, faptul că a IX-a nu este o treabă a Japonezilor. De asemenea, este firesc ca educația noastră muzicală să ne îndepărteze de subtilitățile de intonație proprii cîntecului clasic al Arabilor, destul de bine făcute pentru a supune la supliciu pe un meloman crescut lîngă pian. Dar nimeni nu se mai gîndește să pretindă că sîntem în prezența unei arte rudimentare sau sălbatice: i s-ar rîde în nas, și oricît de neplăcut ar putea să ni se pară sunetul unei *vina hinduse*, nu vom spune că acest instrument este o „mașină puerilă", după cum susținea foarte liniștit Berlioz, prin 1850.

Cu alte cuvinte, punctul nostru de vedere, dacă nu și sensibilitatea noastră, s-a schimbat radical: s-a sfîrșit cu acel orgoliu, cu acel dispreț aprioric, care l-a făcut pe același Berlioz să spună că orientalii sînt încă, în ce privește muzica, „cufundați în întunericul cel mai profund și într-o ignoranță infantilă", căci ei „numesc muzică ceea ce noi numim zgomot" iar cîntecul lor constă în „note nazale, guturale, gemute, hidoase, asemănătoare cu sunetele pe care le scot cîinii cînd, după un somn lung, își întind membrele căscînd cu greutate".

Asemenea sarcasme nu ne mai fac să rîdem, decît de autorul lor. Noi am dezarmat: iată adevărul. Dezarmarea noastră are ca primă cauză progresul general al cunoștințelor. Cînd, încă din 1870, Fetis afirma că numai albii (adică europenii din vest) au reușit să creeze o muzică demnă de acest nume, se baza pe un argument presupus obiectiv și fără replică; numai în această muzică, explica el, se găsesc unite

*)Textul publicat reprezintă o conferință radiofonică a regretatului nostru folclorist, destinată emisiunii „Université radiophonique internationale" — Paris, 13 martie 1954.

toate elementele artei sunetelor : melodia, ritmul, coloritul sonor, cunoscute de toate rasele, dar și polifonia, ignorată de Galbeni și de Negri. A fost desigur suficient să fie descoperite în Africa și în Asia, procedee polifonice pline de îndrăzneală și variate, și pe deasupra uneori apropiate de ale noastre, ca acest frumos raționament să se prăbușească imediat. De asemenea, cum să mai vorbești de „ignoranța infantilă a Chinezilor" după ce ai aflat că ei au inventat înaintea noastră, sistemul temperat ; ori să crezi pe javanezi cufundați în „întunericul barbariei" cînd știi că scările lor sînt tot atît de artificiale și, deci savante, ca și dodecafonia. Și aceste noțiuni elementare s-au răspîndit cu o rapiditate crescîndă, paralel cu avîntul mijloacelor materiale de difuziune : film, disc, radio.

Dar, se înțelege de la sine, nici o descoperire decisivă nu s-ar fi făcut fără voința de a o face, adică, fără curiozitate.

Această curiozitate nu-și are rădăcinile la origine, în sensibilitate : este o trăsătură științifică. Se remarcă cu mult înaintea secolului luminilor, pe măsură ce înaintăm spre timpurile moderne, că profanul respinge sacrul și că învingătorii se îndreaptă spre noi țărmuri. Curiozitatea oamenilor de artă nu se deșteaptă decît după cea a oamenilor de știință. Dacă Weber pune în Turandot o melodie chinezească, aceasta se datorește faptului că un explorator a notat-o înaintea lui. Totuși, el o primește, și e un mare semn : a fost depășită o încrucișare de drumuri.

Să presupunem că, în adevăr, sensibilitatea noastră a evoluat, s-a „lărgit", ne putem întreba dacă muzica exotică și populară au determinat evoluția sa ori dacă, dimpotrivă, prin această evoluție am fost îndreptați spre acestea (spre muzica exotică și populară. N. T.). Audierea lor frecventă a schimbat unghiul nostru de vedere sau mai degrabă a trebuit să se producă mai întîi această schimbare (a sensibilității. N. T.) pentru a ni le apropia (muzica exotică și populară N. T.) ? Problema este foarte delicată.

Cîntărind totul bine, se pare că aici cauza și efectul se confundă mai mult sau mai puțin. Cînd J. J. Rousseau tratează, în Enciclopedie, despre muzica Chinei sau a Persiei, nu o face pentru că îi plac ; îi lipsește încă mult. Dar cînd Weber face uz de o melodie chinezească — dacă, pe deoparte, el continuă tradiția convențională a turcismelor, chinezismelor și a intrărilor de irochezi în operă — pe de altă parte, această melodie îi place cu siguranță, după cum îi plăcea cunoscuta arie ecoseză lui Mendelssohn, sau cu mai mare certitudine aceea a unui Cracoviac bine cunoscut lui Chopin.

Momentul este crucial : sîntem în jurul anului 1830. Catedralele ies brusc din întunericul orbirii — Shakespeare amenință să detroneze pe Sofocle, și deodată, la primele măsuri ale Preludiilor de Liszt, va răsuna, larg expusă, la unisonul orchestrei, o gamă pentatonică, pură. De data aceasta, nu mai este vorba de o culoare pitorească, nici de un „hors d'oeuvre", nici de un condiment. O substanță activă, nouă, se introduce în organismul simfonic, în muzica noastră.

Evoluția care a dus aici nu s-a produs ușor : tirania spirituală a antichității elenice, mama luminilor și stăpîna stăpînilor, a slăbit foarte încet, și nimic nu este mai simptomatic decît să vezi cum bătrînul Goethe, la început transportat de poezia populară sîrbească pînă la punctul de a o compara cu *cîntarea cîntărilor*, se căește foarte repede că s-a lăsat antrenat, un moment, de obscuritatea unei epoci barbare, și propovăduiește cu solemnitate întoarcerea la luminile Greciei antice — pe același Goethe care se minuna, de altfel, de cantitatea excelentelor romane scrise în China, într-un timp cînd strămoșii noștri frecventau încă întunecata profunzime a pădurilor virgine. Acestea erau peripețiile marii lupte în care se înfruntau atunci romanticul și clasicul, anticul și modernul. Dar în momentul cînd olimpianul de la Weimar închidea ochii, modernul (pe care îl judeca patologic) triumfase deja.

Lăsată la o parte curiozitatea de origine intelectuală, nu ne vom înșela deloc găsind o a doua cauză a triumfului său (al modernului — n.t.) într-o stare de spirit specific europeană, sensibilă încă de atunci, pe care o exprimă destul de bine cuvîntul „oboseală", luat în accepțiunea cea mai largă : atît oboseala celor cărora se adresează arta cît și însăși a artei ; uzura normală a efectelor experimentate prea mult timp, epuizarea chiar a repertoriului acestor efecte. Pentru muzică, opera supremă a Europei occidentale a fost Simfonia clasică, care, în maniera zisă a doua, a fost dusă de Beethoven pînă la limitele resurselor sale. Se știe că totul se petrece în a treia (manieră, N.T.) ca și cum, cuprins de neliniște în fața unei captivități amenințătoare, el începe să demonteze, piesă cu piesă, edificiul măreț construit cu propriile-i mîini, fie săpîndu-i baza tonală prin încercarea unui mod lidian, fie gîndindu-se la o simfonie doriană; fie îmbinînd cu multă dificultate vocalul cu instrumentalul ; fie răsturnînd întreaga construcție; fie cerînd ajutor de la trecut și revenind la contrapunct, chiar cu prețul unei *„alcune licenze"*. Fără îndoială, muzica din Occident este sufocată și de fiecare dată cînd își reia respirația, se produce printr-un fel de miracol : îmbogățirea nesperată a formelor mici : apel la literatură, în poemul simfonic; simfonizare radicală a operei. Muzica exotică sau populară a contribuit din plin la aceste reveniri succesive de tinerețe ca și, pe de altă parte, școlile muzicale numite „naționale", al căror aport ar fi nedrept să-l nesocotim. Deși centrifuge și laterale, deoarece căutau să supună procedee străine la legile unei materii prime melodice riguros regionale, prin această materie au adus desigur multă apă la moara acelora care, dimpotrivă, se străduiau să reanimeze o artă îndreptată spre universal prin adăugiri înviorătoare. Bineînțeles, este imposibil să urmărim aici, de-a lungul partiturilor lui Liszt, Wagner sau Brahms circulația sîngelui nou. Este suficient să amintim cea mai frapantă ilustrație a ceea ce îi datorăm : muzica lui Debussy. Desigur, vrăjitorul nu a spus din ce este făcută irezistibila băutură pe care ne-a vărsat-o, dar se vede bine că a pus multe esențe, culese din cele patru colțuri ale lumii. Să nu ne gîndim la Pickwick, nici la Golliwogg și nici la Grenada sau la Colinele Ana Carpi, eșantioane ale unei formule de culori locale premeditate. Să ne gîndim la maniera sa proprie, (a lui Debussy n.t.) alcătuită dintr-o cantitate de componențe eterogene, cu care personalitatea sa a operat sinteza și care

s-au absorbit aici, depersonalizate, dizolvate, abia discernabile ; ecouri de gamelang, cîntece populare diverse, melodii ruse şi atîtea alte ingrediente, din care nu rămîne decît un profil remaniat, o sonoritate specifică, un detaliu precis, pierdut în urzeala simfonică, şi perceptibil numai celor avertizaţi. Aceasta ne face să înţelegem că din toate influenţele asimilate cu multă trudă de Bartók, aceea a lui Debussy persistă cel mai mult timp : el a scos de aici mai mult decît un secret profesional sau o scriitură, o doctrină care reiese din lucrările tîrzii mai elocvent decît din paginile ieşite din şocul primei întîlniri. Practicile repetate la început odată uitate, va rămîne singură numai această mare lecţie. După exemplul înaintaşului său, el nu va mai căuta în exotic şi în popular decît virtuţiile ritmice sau melodice abstracte.

Astfel deci, nu este cu putinţă nici o îndoială : încetul cu încetul sensibilitatea muzicală s-a lărgit efectiv, cel puţin printre creatori.

Dar dincolo de podium şi de rampă, cum s-au comportat cei care ascultă opera de artă ? Puţinul care s-ar putea spune este că, fii ai aceleiaşi epoci şi antrenaţi de aceeaşi mişcare a spiritului, ei nu au urmat totuşi pe presupuşii lor purtători de cuvînt cu aceeaşi rapiditate. În faţa mărfurilor neaşteptate care le erau oferite, consumatorii adesea au făcut grimase. Dar, asemenea unui personaj de roman care se hrăneşte cu viermi şi sfîrşeşte prin a-i găsi buni, majoritatea (auditorilor N. T.) le-au primit în cele din urmă. Cum zicem de obicei : *s-au obişnuit.*

Cuvînt grav ! Obişnuinţa nu e un act de voinţă, nici manifestarea unui gust intelectual şi încă mai puţin simptomul unei stări afective. Este pasivitatea pură : „a se obişnui" echivalează cu „a se supune" sau, „a se acomoda". Toleranţa duce la o lărgire a sensibilităţii ? Sau mai curînd o toceşte pînă la punctul de a o priva, cu timpul, de orice facultate de reacţie şi de alegere ? Scăpat de toate surprizele, oţelit prin încercările severe, auzul va accepta probabil fără efort aglomerările sonore cele mai puţin obişnuite, dar va fi el încă în stare să distingă şi să diferenţieze ? Va mai fi el capabil să aducă mecanismului complex al sensibilităţii un principiu care să-l îmbogăţească ?

Odată mai mult, faptele răspund şi prin *da* şi prin *nu.* Redusă numai la antrenamentul auditiv, practica popularului şi a exoticului nu va duce desigur, decît la indiferenţă şi la atonie. Totuşi, pentru că şi viermii pot să pară buni, se presupune că în unele cazuri, din obişnuinţă s-ar putea naşte plăcerea şi că dincolo de primele şocuri auditive, s-ar putea stabili o ordine de preferinţă care va duce, de exemplu, temperamentele sensibile în special la ritmuri, către Africa neagră, naturile avide mai ales de timbre rare, către Bali, şi aşa mai departe.

Asta vedem că se întîmplă în jurul nostru şi, dacă am avea la îndemînă un criteriu infailibil, ne-ar convinge despre realitatea acestor înclinări diverse şi ne-ar face să măsurăm cu exactitate amplitudinea respectivă a predilecţiilor : este vorba de statistica vînzărilor de discuri şi de audiţiile radiofonice.

În rezumat, toate acestea ne îndreptăţesc să anticipăm fără teamă că sensibilitatea, atît a creatorilor cît şi a amatorilor de muzică s-a lărgit în mod pozitiv, nu mai puţin — fie spus în treacăt — aceea a muzicologilor. Căci în măsura în care muzicologia încetează să se mai limiteze la stabilirea inventarului după moartea unui anumit om mare sau la descoperirea unui nou diagnostic al unei surdităţi ilustre, constrînge pe cei care o practică la un efort continuu de înţelegere şi de simpatie. Ne vom felicita fără rezerve pentru un astfel de progres ? Evident, în ceea ce priveşte ştiinţa : ne-am instruit mult şi ne-am emancipat de multe idei preconcepute, de care nu este cazul să fim mîndri. În ceea ce priveşte arta, am surprins mai mult decît o îndemînare şi am cîştigat mai mult decît un obiect nou de desfătare.

Totuşi, privind mai îndeaproape, neliniştește şi bucură în acelaşi timp.

Mai întîi căutarea şi înţelegerea stilurilor de aiurea şi ale altora este un semn de criză : arată naufragiul stilului nostru.

Mai mult — să ne amintim asta — sensibilitatea noastră este pur estetică. Gustul individual rămîne arbitrul nostru suprem, în orice problemă de artă : de aici fracţionarea, vecină cu pulverizarea lumii artistice de astăzi. Datorăm muzicii populare şi exotice tot felul de învăţăminte preţioase, dar printre ele există una pe care, vai ! nu o mai putem înţelege. Puternica coeziune spirituală a societăţilor pe care le exprimă (aceste muzici N.T.) scapă înţelegerii noastre. Dacă în aceste societăţi nu se discută (sau nu se discuta) despre gusturi se datoreşte faptului că aceste gusturi, contrar alor noastre, sînt acolo unanime. Şi de asemenea pentru că, pe deasupra capriciilor individului, domneşte înalta funcţie cu care este investită acolo muzica şi de care noi am despărţit-o pentru totdeauna.

Dar acolo — bineînţeles — începe o altă poveste.

(Traducere de Emilia Comişel)

Cvartetul nr. 6 de Wilhelm Berger

Lucrare distinsă cu premiul I la cel de-al VI-lea concurs internațional de compoziție pentru cvartet de coarde — Liège, 1965*).

de **GEORGE DRAGA**

Caracteristicile muzicii lui Wilhelm Berger sînt acelea ale unei muzici majore: prin excelență melodică, cu un conținut uman profund, redat cu o expresie convingătoare și sugestivă — de cele mai multe ori dramatică —, în cadrul unor imagini muzicale pregnante și accesibile. Formele sînt monumentale, remarcîndu-se prin deosebitul lor echilibru datorat unei tehnici sobre, bogate și avansate. De bună seamă, repetatul său succes pe plan internațional cu lucrarea ce constituie obiectul acestor rînduri, se datorește unor astfel de calități. Succesul este în egală măsură și al școlii muzicale românești a cărei prezență pe plan internațional a început să fie de la o vreme încoace strălucită.

Berger scrie o muzică în primul rînd tonală. Mai precis, la baza muzicii sale stă o concepție clară a unor planuri tonale lărgite (nu dincolo de limitele sesizabilului) bazate pe transpoziția unor moduri caracteristice. Afirmația tonală este de reținut deoarece aceste moduri sînt construite și după unele criterii seriale, sau proprii gîndirii seriale.

In muzica sa, utilizează un limbaj modal în care sunetele se interraportează în funcție de șirurile numerice ale lui Fibonacci (tăietura de aur), gravitează în jurul unui sunet central (axă de simetrie) și se grupează în moduri cu dublă distribuție a intervalelor (ascendentă, descendentă) față de axă. Distribuirea a șase sunete în ordine ascendentă și a altor șase în ordine descendentă față de un sunet fix, permite obținerea unui total cromatic care însă nu este utilizat ca atare, ci din aceste înălțimi generatoare se construiesc tot timpul moduri derivate, după principiul modurilor complementare. In noile moduri, datorită transpunerilor care înlocuiesc modulațiile, sunetele capătă funcții noi în raport cu noua axă. Este una din posibilitățile valorificării tehnicii seriale, fără a plăti tribut serialismului. Un rol important în această tehnică modală îl are ideea intervalicei selective, de revenire la anumite intervale caracteristice, care pare să preocupe în prezent și pe alți compozitori. Această idee pornește tocmai de la operația de funcționalizare a unui mod construit după principiile serialismului.

Berger simte tot timpul nevoia clarificării planurilor tonale, a axelor, în vederea funcționalizării sunetelor și aceasta—cu atît mai mult cu cît dorește să-și permită unele libertăți — într-o situație dată. Cunoașterea temeinică a regulilor cîmpului modal îngăduie compozitorului de a nu li se supune orbește

*) Cvartetul nr. 6 de W. Berger a fost interpretat în concurs — etapa a II-a și a III-a de către **Cvartetul „Bartok"** din Budapesta și **Cvartetul municipal** din Liège.

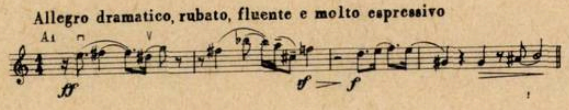
ci de a le interpreta continuu și creator. Muzica sa pare creată spontan, cu ușurință ca o improvizație. Aceasta este numai o impresie de moment, superficială. În realitate este vorba de o tehnică pe care compozitorul și-a cizelat-o continuu, și-a cristalizat-o atît de mult încît în prezent, elementul de detaliu pur tehnic constituie o problemă auxiliară, trecut aproape în subconștient. Degajarea de tehnică, etapă esențială într-o activitate creatoare, credem că este o caracteristică a sa. Astfel se explică numărul lucrărilor scrise pînă în prezent, amploarea și calitatea lor. De fapt, poate că nu exagerăm vorbind de amploarea și calitatea întregii sale activități deosebit de nuanțată. Paralel cu activitatea de creație amintim în treacăt de munca depusă pe planul cercetării teoretice, domeniu în care a făcut pînă în prezent o serie de comunicări competente și utile, pe diferite probleme muzicologice actuale. Firește, aceste preocupări teoretice nu au rămas fără ecou asupra lărgirii propriului orizont de creație al compozitorului.

Cvartetul de coarde nr. 6 în mi minor a fost terminat în februarie a.c. Are un caracter epico-dramatic, în care se insistă mult pe epic, fiind, poate, cea mai epică lucrare a compozitorului. Este structurată în două părți: I Balada, II Fantezia.

Prima parte este realizată în formă de sonată. Această formă se caracterizează la Berger — în a cărui creație este des prezentă, aproape nelipsită din structura lucrărilor sale — printr-o deosebită complexitate a realizării, a dispunerii elementelor tematice. Realizarea formelor sale de sonată demonstrează multă măiestrie cu atît mai mult cu cît majoritatea compozițiilor sînt monotematice, substanța tematică a tuturor părților derivînd din melosul părții introductive cu funcție expozitivă în cadrul formei de sonată a primei părți.

In cazul de față, forma se bazează pe două grupuri tematice contrastante, fiecare conținînd mai multe elemente. Le vom nota pe cele din primul grup cu A iar pe cele din al doilea cu B.

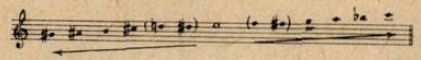
Primul element tematic (A^1) din grupul principal, expus de prima vioară solo,



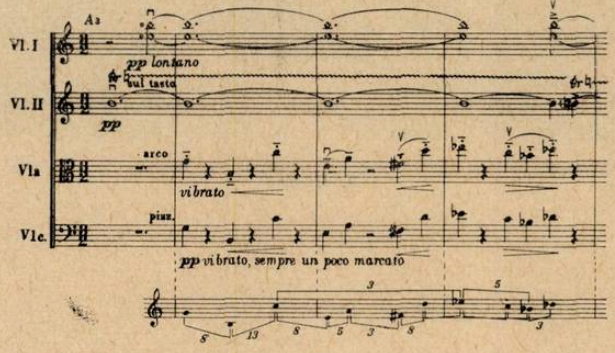
este un recitativ cu un pronunțat caracter epic, de baladă. El este construit pe baza unui total cromatic

H. Poulet, directorul concursului muzical internațional de la Liège și Wilhelm Berger

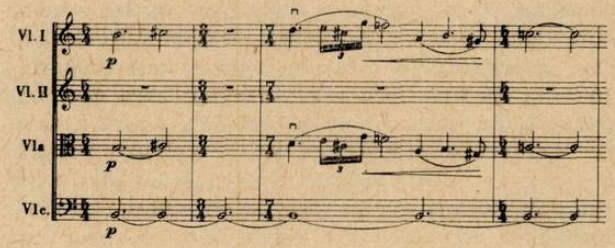
ce gravitează în jurul lui MI, sunet pe care se bazează întreg planul modal al lucrării



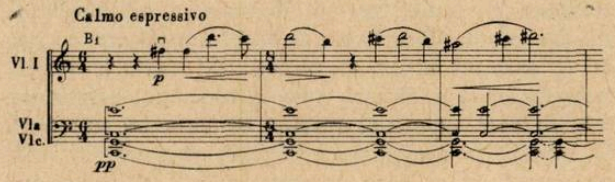
Un nou element (A^2) contrastant, bazat pe intrările succesive ale celor patru voci, întrerupe un moment discursul recitativic al primei viori, învolburînd atmosfera, în cele din urmă făcînd legătura cu elementul tematic principal al grupului A, care prin pregnanța expresiei și expunerii, se impune ca temă principală a formei de sonată. (A^3).



Urmărind intervalica stabilită între sunetele ce constituie această temă, observăm raporturile proprii șirurilor fibonacciene. Urmează imediat un nou element (A^4) intonat de violoncel și susținut de celelalte instrumente în pizzicatti. Un nou tip de tranziție face legătura cu un tutti în unison, care expune un nou element tematic (A^5). Un punct de orgă pe un acord de Si, o punte cu rol tematic, ușor dezvoltată, readucerea primului element (A^1) deasupra unei pedale pe Si,



modificat așa cum va fi folosit ulterior în cuprinsul dezvoltării — ca temă a unei fugi, conduc spre al doilea grup tematic. Primul element al acestuia se remarcă prin caracterul său pronunțat liric. Un acord — pedală pe Do, susține cantilena primei viori construită pe un mod de Re. Este un exemplu tipic de expresivitate, realizată cu minimum de mijloace, prezent și în alte lucrări ale lui Berger.

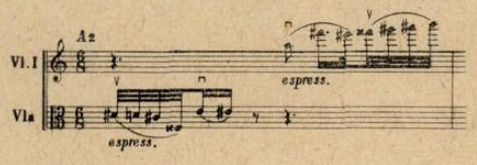


Acestui prim element din grupul B îi urmează un altul expus pe parcursul a opt măsuri după care, o scurtă reluare a lui B^1 face tranziția spre dezvoltare. Elementele din grupul secundar sînt astfel doar enunțate, urmînd să aibă o pondere substanțială în partea a doua a cvartetului.

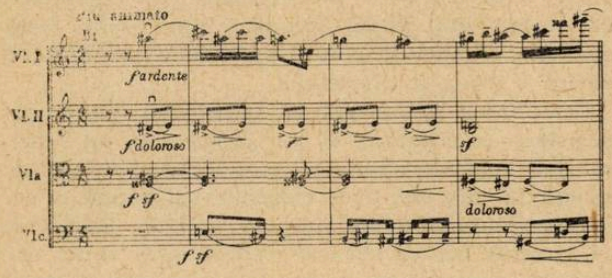
Dezvoltarea se bazează pe elementele din grupul principal. In cuprinsul ei sînt încorporate un Scherzo și o Fugă. Rezultatul este o formă compusă de sonată, în care cele două elemente noi permit o amplă desfășurare, multă mișcare, acțiune. Observînd că în unele lucrări ale compozitorului se simte tendința de a acorda primelor părți (sau primei) rolul de pregătire, de pretext, pentru desfășurarea unei muzici lente, a unor Adagio-uri meditative, introspective, de mare profunzime expresivă, (de altfel paginile cele mai inspirate și emoționante din lucrările sale), procedeul de mai sus este binevenit, evitînd anumite lungimi și asigurînd în schimb concizia lucrării. Începutul dezvoltării se face cu o fază lentă ce amintește sub formă fragmentată cîteva elemente tematice din grupul A. O ușoară animare pregătește intrarea în dezvoltarea propriu-zisă care începe cu un Scherzo — vivo e leggiero, bazat pe un ritm de triole ce dezvoltă unele celule intonaționale caracteristice. După consumarea momentului scherzand urmează o fugă a cărei temă este cea arătată la ex. 4, formată din trei expoziții și două divertismente. Separarea formelor (a scherzoului și a fugii) este realizată prin aducerea ingenioasă a unei false reprize a temei principale din grupul secundar (B^1, v. ex. 5), urmată de elementul tematic A^5. Scherzo și fuga se remarcă prin proporțiile reduse ale expunerilor.

O tranziție face legătura între fugă și repriză. În această secțiune elementele tematice nu se înșiruie ca în expoziție, ci sînt diminuate, augmentate, suprapuse. Coda, precedată de o scurtă dezvoltare este bazată pe o organizare maximă a celulelor. O creștere mare, intensă, conduce spre o strîngere conclusivă în unison a întregului ansamblu pe elementul caracteristic de unison (A^5). Cîteva opriri pe aceeași notă (Si) un punct de orgă pe Mi bazat pe fragmentarea lui A^1 și includerea în mod sintetic a tuturor elementelor din grupul principal încheie această parte eliminînd și fragmentînd treptat elementul tematic A^1.

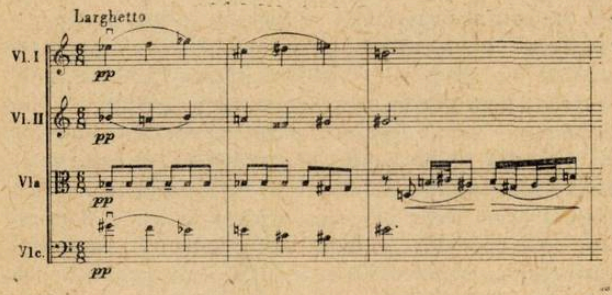
Partea a II-a, Fantezia, este o antiteză a primei părți. Predominant este elementul liric, meditativ. Structura, în general o formă liberă de tip variațional ce se încadrează într-o schemă foarte liberă de sonată. Sesizăm în această parte un procedeu preferat de compozitor ce constă în inversarea expresivă a temelor. Acestea, fără a renunța la intervalica lor caracteristică, se transformă chiar în contrariul lor ca expresie. Astfel, unul din elementele caracteristice acestei părți (A^2) expus în dialog de violă și vioara I-a, cu un caracter pronunțat de recitativ, este rezultatul transformării unei teme lirice din prima parte.



Un nou element (B^1) este dedus de astădată din recitativul precedent.



In coralul modal din exemplul următor, punctele de cadențare sînt mereu asociate cu un recitativ al violei dedus tot din elementul tematic arătat la exemplul 6.



Este vorba deci de un principiu care asigură migrarea continuă a elementelor, formarea temelor una din alta.

Dezvoltările, dat fiind că se desfășoară în cadrul unei forme deschise, au o pondere mare, fără să folosească contraste vizibile în caractere, bunăoară ca în prima parte. Există, bineînțeles și aici contraste. Astfel, coralului peste care se suprapune recitativul epic al violei, și a cărui nuanță este nostalgică, tragică, îi urmează o secțiune complet lirică în care

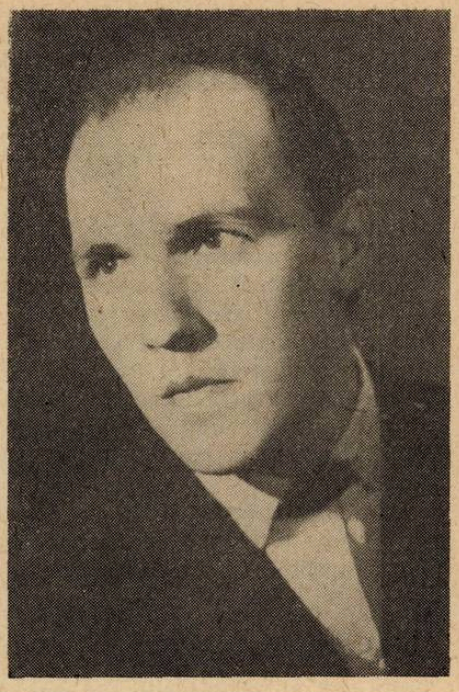
Cvartetul municipal din Liége (H. Koch, E. Koch, P. Lambert, J. Wagenr)

Cvartetul Bartók (Budapesta) (P. Komlos, S. Devich, G. Nemeth, B. Karoly)

este expusă tema a II-a de către vioara primă susținută acordic de celelalte instrumente. Aici sesizăm și un contrast de factură (polifonică-omofonă).

Acestui șir de continue dezvoltări îi urmează mai departe, în cadrul structurii de formă, o secțiune nouă Recitativo, un poco agitato care, aducînd din nou primul element expus de vioara a II-a și violoncel iar de către violă augmentat, trece printr-o culminație și ajunge la un moment de repriză condensat în trei măsuri. După consumarea rapidă a coralului, eliminarea sa și amintirea sumară a celorlalte teme se intră în Epilog. Această ultimă secțiune, referitoare la întreaga lucrare face vizibilă o anumită metamorfoză a expresiei de care am mai pomenit. Recitativul epic de baladă cu care a debutat lucrarea se transformă ritmic complet primind o expresie tragică. Elementul de acțiune este negat. Ultimele măsuri ale lucrării fac o sinteză scurtă a întregului material. Mai multe elemente apar concomitent suprapuse, altele se elimină, se fragmentează, dispar treptat.

Analiza cît de sumară a acestor pagini de muzică, scoate la iveală o inventivitate componistică bogată. Descrierea unor detalii ale partiturii, fără exemplificări prea dese, nu are altă menire decît sprijinirea acestei afirmații. Se simte în această muzică pasiunea și convingerea cu care a fost compusă, dorința de a provoca emoția sinceră. Nu se simte nicăieri tendința autorului de a-și demonstra originalitatea, dar ea există, alături de o deosebită modestie ce poate fi sesizată chiar și numai din factura simplă, neartificioasă a muzicii sale, a formației instrumentale în care nu caută lucruri de care nu are nevoie, numai de dragul de a le găsi. Sînt caracteristici ale partiturii pe care o avem în față, dar care privesc creația lui Berger în general.



Cantata a III-a de Corneliu Cezar

de ȘTEFAN ZORZOR

Corneliu Cezar, compozitor din tînăra generație, prezintă de pe acum în creație, trăsături proprii sesizabile, definitorii pentru portretul său de artist.

Lucrările deja cunoscute, ni-l arată ca pe un creator preocupat de probleme majore, frămîntat de întrebările grave, esențiale, ale omului contemporan.

Talent multilateral, Cezar Corneliu privește opera de artă ca pe un tot și încearcă să adune în mîna sa alături de muzică și alte mijloace de expresie artistică (poezia, pictura) pentru a realiza lucrări complexe, în forme sintetice, organic construite.

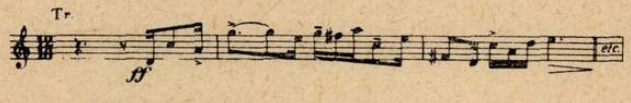
Deși lista lucrărilor sale numără și o sonată pentru pian și un cvartet (fl. vl. vla. fg.), se poate spune că orientarea principală determinată de preocupările sale multilaterale — este către muzica cu conținut literar definit — muzica pentru un text sau cu un text: lieduri (cu acompaniament de pian sau mici formații instrumentale), muzică de film, de scenă, o operă, trei cantate etc.

Lucrare caracteristică, a treia cantată, scrisă pe un text propriu este o dezbatere interioară — pe tema filozofică a existenței omului în spațiu — timp — societate.

Urma noastră pe pămînt nu se aseamănă cu rămășițele fosile din cărbune;

„Prieteni! Nu mă căutați acolo.
Adevărata urmă nu-n cărbune
Ci-n flacăra iubirii o lăsăm,
Din veac în veac din alte-n alte inimi.

Un semnal de trompetă, dominat de intervale de septimă mică



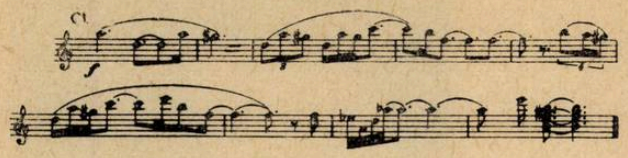
deschide cantata.

Textul ar fi putut da naștere unei muzici intimiste.

O anumită afinitate a compozitorului pentru dramatismul scenic, îl conduce, însă, la o muzică de mari contraste, cu rezonanțe puternice, destinată unui auditoriu vast, plasat parcă în fața problemelor textului pe o enormă estradă cosmică.

Frămîntarea filozofică intimă se transformă astfel într-o demonstrație dramatică, plastic realizată în imagini de forță, violent contrastante.

Prima secțiune (A) continuă cu o melodie cantabilă (în care domină intervalul de cvartă mărită, caracteristic dealtfel lucrării atît pe plan arhitectonic cît și pe plan melodic).



Expusă de clarinete — ea constituie un contrast față de primele măsuri. Această melodie conduce și stă la baza recitativului baritonului solist.

O scurtă, dar energică revenire la semnalul de trompete închide primul grup tematic, clamînd ideia (urma noastră e-n flacăra iubirii).

Secțiunea B axată la cvartă mărită pe mi, începe printr-un episod bazat pe recitativul ritmic al solistului și este o creștere spre punctul culminant al lucrării.

Mai puțin închegat melodic, acest pasaj pregătește subtil, prin acumulări de materie sonoră diferențiate timbral, apariția corului care coincide cu cuvintele :

Aș vrea să cînt deasupra continentelor
uimire și recunoștință.

Corul are un rol dramatic : el este realul personaj al dezbaterii : umanitatea.

Cantata scrisă la persoana întîia se dovedește a fi de fapt expresia unui sentiment colectiv de forță.

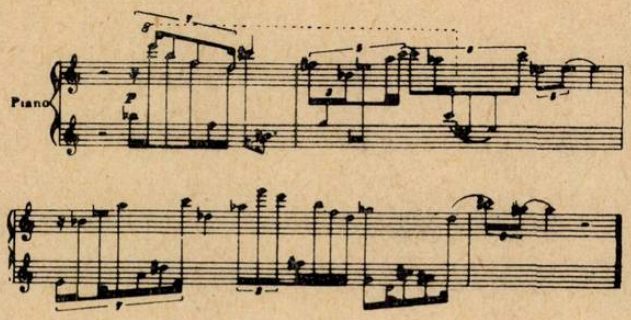
„In mîinile noastre mocnesc puteri
ce pot distruge ori zămisli
din temelie lumi întregi".

Prin apariția neașteptată a corului, decorul sonor capătă o nouă dimensiune.

Secțiunea B se încheie cu un tablou cosmic, în care solouri întrumentale (pian, tuba, trompete etc.) se rotesc într-o masă de sonorități „astronomice" care deși nu aduc o deosebită noutate muzicală își găsesc locul în economia lucrării, ele pregătind de fapt revenirea la sentimentul primei secțiuni.

Solo-ul de pian este interesant prin diversitatea conturului melodic și a formulelor ritmice.

Materialul secțiunii A este fericit transformat în repriză. Tema clarinetelor (de data aceasta întonată



de trompete) capătă un caracter maestuos. Motivul inițial încredințat corzilor este acum o anacruză pentru acordurile ample ale ultimelor măsuri, cari vin după un moment de contrapunct complex, unde teme din celelalte cantate se împletesc cu materialul din partea inițială a lucrării.

„Prin piatra tencuită peste piatră
Prin grîul ce se-nalță mai bogat
Prin stolul de copii săltînd în valuri
Prin toate
același curcubeu străbate
Din veac în veac
Din alt în alt liman".

Cu mijloace de expresie variate, multă culoare, într-o formă închegată cu fantezie, cantata emoționează.

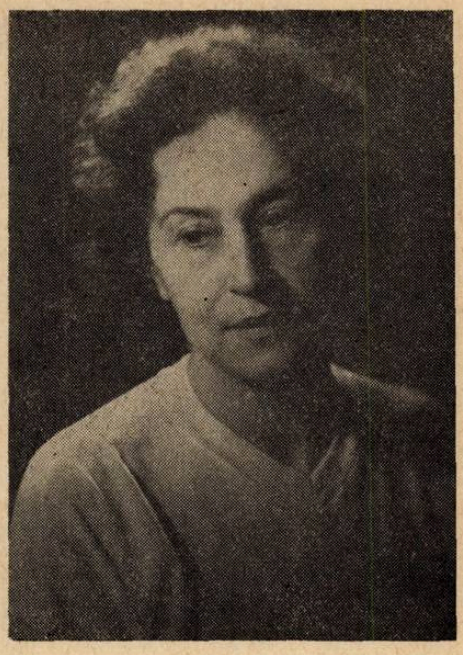
Riscul de a cădea în grandilocvență, uneori, este evitat în mare măsură prin linearitatea tratării formei și mai ales prin contrastele de toate felurile în care abundă lucrarea.

Compozitorul, prin temperament este un romantic, frămîntat de mari probleme, tinzînd către puritate.

Drum bun !

NOTĂ. Radiodifuziunea posedă o excelentă înregistrare datorită dirijorului Emanoil Elenescu, avînd ca solist pe Dan Iordăchescu.

Silvia Şerbescu



A încetat din viaţă anul acesta, în plină maturitate a talentului interpretativ, după o activitate de aproape patru decenii închinată artei pianistice, Silvia Şerbescu, artistă emerită, laureată a premiului de Stat, profesoară la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti. A dispărut o remarcabilă artistă, care a ridicat la un nivel foarte înalt prestigiul solisticii române. Profilul personalităţii sale artistice apare şi mai pregnant dacă realizările sale le raportăm la evoluţia pe care a cunoscut-o arta pianistică în ţara noastră, evoluţie la care a contribuit în foarte largă măsură. Este ceea ce ne propunem a face în rîndurile ce urmează.

Născută în Bucureşti la 9 februarie 1903, moşteneşte din familia mamei vădite inclinaţii muzicale. Părinţii şi bunicii fuseseră profesori de muzică, dirijori de coruri şi compozitori (Gh. Ionescu şi Ion Bunescu). După terminarea liceului, urmează paralel cu cursurile Facultăţii de matematică de la Universitatea din Bucureşti şi Conservatorul, pe care îl absolvă în anul 1924 cu media 10, fiind premiată cu distincţiile *Poenaru Căplescu* şi *P. Ciuntu*. Preşedinte al comisiei de examinare fusese George Enescu. Conservatorul îl începuse la clasa Emilia Saegiu, căreia îi succedase la catedră Constanţa Erbiceanu, de care o va lega o prietenie ce va dura întreaga viaţă.

Un an după ce absolvă conservatorul, în 1925, obţine şi titlul de licenţiată în matematici. Pleacă la Paris să îşi continue studiile şi lucrează sub îndrumarea profesorilor Alfred Cortot, Lazare Lévy şi Mme. Bascouret de Gueraldy. Cortot e impresionat de nivelul artistic al pianistei române şi îi dă o măgulitoare recomandaţie: „Je, soussigné, certifie que le talent et les dispositions artistiques de Mme. Chelaru-Cherbesco, certifient hautement le bienveillant appui du gouvernement roumain. — A. Cortot — 10 nov. 1925". După numai un an de frecventare a Şcoalei Normale de Muzică din Paris, de sub conducerea lui Cortot, obţine licenţa de concert a acestei renumite instituţii cu calificativul „très bien", fiind în acelaşi timp distinsă cu un „premier prix" (premiul întîi). La 23 iulie 1926, Alfred Cortot îi scria Constanţei Erbiceanu: „C'est avec un vif plaisir que je me rends à votre désir et je m'empresse de vous donner sur votre jeune et remarquable élève Mme Cherbesco, les renseignements que vous me faites l'honneur de me demander. L'audition que cette jeune pianiste m'a donné, m'a permis de constater chez elle un vif sentiment musical, des dons de compréhension et d'intelligence très remarquables, en même temps qu'une technique pianistique très formée, toutes qualités que le temps ne saurait manquer de développer encore, chez un sujet aussi bien doué".

După obţinerea diplomei de licenţă de concert, Silvia Şerbescu rămîne mai departe în capitala Franţei şi urmează cursurile de interpretare ale marelui pedagog şi pianist francez timp de trei ani. Ca manifestare a deosebitei preţuiri ce i se acordase de către maeştrii săi, e numită în două rînduri — în anii 1928 şi 1930 — în juriul şcolii, cu prilejul examenelor de fine de an ale elevilor claselor de pian.

Concertul de debut are loc în Bucureşti la 8 aprilie 1928, cînd interpretează, acompaniată de orchestra filarmonică dirijată de Ion Nonna Otescu, concertul nr. 1 în mi bemol major de Liszt. Succesul pe care l-a obţinut pianista necunoscută de nimeni pînă atunci a fost pe cît de neaşteptat, pe atît de marcant. Presa l-a consemnat cu neprecupeţite elogii, subliniind meritele deosebite, dar mai ales surpriza că pe firmamentul solistic a apărut o stea autohtonă. George Breazul scria în *Adevărul* din 9.IV. 1928: „Majoritatea covîrşitoare a soliştilor care şi-au purtat faima sau şi-au încercat norocul pe la noi sînt pianişti. Ca solişti ai Filarmonicii sau în recitaluri proprii, virtuoşii pianului sînt aproape singurii concertişti care au cîntat la noi. Şi nu este o întîmplare că... tot pianiştii au răzbit să cînte în audiţii publice; să reamintim de pildă triumfalul succes obţinut ca solistă a Filarmonicii de o pianistă, Silvia Chelaru-Şerbescu. Numele româneşti ce s-au strecurat în mişcarea muzicală bucureşteană sînt, cum constatăm, puţine. Numărul cel mare îl formează numele străine; şi încă odată, cele mai numeroase sînt numele de pianişti". Petre Comarnescu sublinia la 8.IV.1928 în *Universul* elementul de surpriză: „Omagiile noastre

servească-i de bun augur D-nei Silvia Chelaru-Şerbescu, neaşteptata valoare a pianisticii româneşti" precizînd în continuare că încheie cronica pe care însuşi autorul o considera ca „neobişnuit de omagială şi optimistă", bucurîndu-se că peste puţine zile artista noastră va pleca la Varşovia, ca sol al artei româneşti. Într-o altă cronică apărută în *Adevărul* (16.IV.1928), tot G. Breazul atrăgea din nou atenţia publicului asupra tinerei pianiste, „apărute dintr-o dată din hăurile necunoscutului în admiraţia unanimă a auditorilor concertului orchestrei Filarmonice. Este cel mai autentic element şi cea mai definită probă a posibilităţilor noastre româneşti de tehnică pianistică şi interpretare muzicală, ca şi a capacităţii pedagogice a Constanţei Erbiceanu, cu care Conservatorul nostru se mîndreşte". Era prima solistă pe care marea noastră profesoară, instalată la catedra de la Conservator, o prezenta publicului bucureştean. Critica muzicală e de acord că solista noastră se situase la nivelul artiştilor străini care ne vizitau ţara, invitaţi de Filarmonică.

Direcţia Orchestrei simfonice din Paris invită pe tînăra solistă să-şi dea concursul la un concert dirijat de Ansermet ce are loc la Paris la 24 februarie 1929. Repurtează şi de data aceasta un real succes. Cu ocazia deplasării în Capitala Franţei susţine şi un recital în sala Pleyel, avînd următorul program : Bach-Lizst, Preludiu şi fugă, — Beethoven, Appasionata, Liszt, Sonata în si minor, — Chabrier, Bourrée fantasque, — Albeniz, Navarra. Programul punea o seamă de probleme extrem de dificile : măreţia pieselor interpretate, diferenţa de stiluri, greutatea de susţinere a unui recital în care figurau numai lucrări de mare întindere, necesitînd un suflu larg, piese extrem de cunoscute de către marele public. Succesul a fost mare şi neaşteptat. Presa franceză l-a consemnat, subliniind „forţa, elanul, autoritatea şi tehnica, viul sentiment al operelor interpretate" (*Le monde musical*) precum şi „temperamentul muzical seducător de care a dat dovadă această artistă" (*Le Courrier musical*).

Nivelul artistic pe care-l atinsese e consemnat de Alfred Cortot în cîteva rînduri foarte sugestive : „Consider pe d-na Silvia Şerbescu ca o remarcabilă artistă, excelentă pianistă, excelentă muziciană şi nu mă îndoiesc de reuşita sa nici ca interpretă nici ca profesoară. Succesele sale mă vor bucura întotdeauna căci ele vor recompensa o artistă demnă de admiraţie". Iar Lazare Lévy : „Nimic nu-mi este mai plăcut decît să recunosc adevăratul talent şi să-i aduc omagiu. Cîntatul său este mobil şi măreţ; mijloacele sale de execuţie îi permit să-şi urmărească inspiraţia". Cît despre fosta sa profesoară, D-na Bascouret, aceasta mărturisea : „Sînt convinsă că de la mine a avut de învăţat foarte puţine lucruri, căci poseda la acea epocă toate calităţile care fac din ea o pianistă rară... Ştie să pună în serviciul unei interpretări generoase şi vibrante o tehnică pianistică de prim ordin, care o aşează sigur în primul rang printre pianiştii din timpul nostru". Nu sînt simple rînduri omagiale, ci constatarea unei realităţi obiective. Silvia Şerbescu, temeinic pregătită de o eminentă profesoară a noastră — Constanţa Erbiceanu — extrem de înzestrată atît muzical cît şi sub aspectul instrumental (mîna sa avea o conformaţie ideală, de dimensiunile unei mîini de bărbat, cu posibilităţi de extensie foarte rar întîlnite la un instrumentist), avînd o remarcabilă inteligenţă muzicală, se afirmase dintr-odată ca remarcabilă pianistă. De aceea elementul de surpriză răzbate şi din cronicile pe care le găsim în periodicele bucureştene imediat după întoarcerea în ţară, cînd dă un recital la Bucureşti, cu acelaşi program pe care-l avusese la Paris, la data de 16.III.1929 despre care criticul muzical Sym scria în *Universul* : „În mai bine de 10 ani de cînd frecventăm profesional toate concertele, am îndurat atîtea nebănuite suplicii muzicale, încît le-am luat spaima. Se cuvine deci ca atunci cînd ne surprind adevărate desfătări artistice, să simţim nevoia de a începe după cum o facem de astă dată. O pianistă tînără, corectă ca înfăţişare, îmbrăcată cu gust şi cuminţenie, care foloseşte o excelentă tehnică, prin care se rosteşte cu o neobişnuită sinceritate, o aleasă inteligenţă muzicală şi o profundă simţire de foarte bun gust. Chiar numai alcătuirea programului concertului de aseară indică seriozitatea muzicală a distinsei concertiste.... Stilul adevărat, frazarea bine desinată, technica admirabilă şi reala inteligenţă muzicală sînt însemnate însuşiri pe care d-na Şerbescu ni le-a dezvăluit din belşug. Aceasta mai mult din plecată pietate muzicală, decît din ispita de a place sau a uimi". Cunoscutul cronicar observase o foarte valoroasă calitate artistică a interpretei : sinceritatea. Pietatea muzicală de care vorbea reprezenta pe de o parte o respectare cît mai exactă a textului muzical, pe care Silvia Şerbescu a căutat întotdeauna să-l pună cît mai exact în valoare; pe de altă parte, aversiunea pe care o avea pentru efecte de sală, exterioare, pentru interpretări spectaculoase.

Nimic nu mai sta în calea carierii atît de strălucitor începute. Pianista continuă o intensă activitate solistică, dînd recitale şi fiind în fiecare stagiune solista Filarmonicii din Bucureşti, sub bagheta dirijorilor : George Georgescu, Ionel Perlea, Alfred Alessandrescu etc. De obicei, concertul de deschidere al Filarmonicii din Bucureşti o avea ca solistă, iar numele său de pe program constituia o atracţie pentru lumea muzicală a concertelor, obişnuită cu nume sonore de artişti străini.

În anul 1938 e numită profesoară la Conservatorul particular *Pro Arte*, unde se grupaseră o seamă de reprezentanţi de frunte ai vieţii noastre muzicale. Era pentru prima dată cînd aptitudinile pedagogice pe care i le remarcaseră cei din jurul său erau verificate în mod practic. Predă pianul timp de trei ani cu un deosebit succes.

George Enescu o invită să dea împreună două concerte de sonate pentru pian şi vioară, în 1939 şi 1942. În *Universul* cu data de 25.X.1939 cronicarul Sym notează că e „pentru întîia oară că marele maestru se întîlneşte într-un concert cu excelenta pianistă. Numai aşa s-a dobîndit o adevărată reînălţare a genului. Dacă în sonatele pentru vioară şi pian interpreţii trebuie să fie totdeauna doi, apoi o adevărată reuşită artistică nu decurge firesc decît atunci cînd muzicalicește ei ajung să facă unul. Acesta a fost cazul concertului de aseară. Cele trei sonate programate, toate trei în tonalitate majoră, ne-au alcătuit o seară de desăvîrşire". Începuse de curînd războiul iar cronicarul sublinia : „noblețea de simţire

a acestei neuitate seri" în care „s-au recălit sufletele istovite de evenimentele antipode ale zilei...". Pe programul de sală, Enescu a scris cîteva cuvinte : „Avec mes bravos respectueux". Iar la concertul de sonate din 1942 : „Atît de remarcabilei mele partenere de astă seară, admirație și respect".

Cîștigîndu-și aprecierea și simpatia iubitorilor de muzică din țară datorită unei foarte intense activități concertistice, Silvia Șerbescu este invitată în repetate rînduri și în străinătate. Astfel, a dat numeroase recitale în Italia (1939), Turcia (1942), Finlanda și Suedia (1943), a concertat în cadrul emisiunilor de radio din Praga și Belgrad (1938) unde a contribuit la popularizarea muzicii românești. Peste tot criticile au fost deosebit de elogioase.

În anii puterii populare, rodnica și valoroasa activitate a pianistei s-a bucurat de o foarte înaltă apreciere precum și de distincții speciale. Numită în 1949 profesoară la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, își continuă activitatea solistică paralel cu activitatea pedagogică. În luna septembrie 1955 este trimisă în turneu cu Filarmonica „George Enescu" în Cehoslovacia, unde obține noi succese, iar o lună mai tîrziu întreprinde un turneu în URSS, unde este solista unui concert simfonic al orchestrei de Stat a Uniunii Sovietice, sub bagheta lui George Georgescu. Dă numeroase recitale la Moscova și în republicile socialiste Azerbaidjan și Gruzină.

Pentru activitatea artistică și interpretarea deosebită a concertelor nr. 2 de Rachmaninov și nr. 3 de Prokofiev, este distinsă cu premiul de stat în anul 1954 iar în anul 1955 i se conferă titlul de artistă emerită. Cu ocazia turneelor pe care le-a întreprins în anul 1956 Orchestra de Stat a Uniunii Sovietice, cîntă la București sub bagheta dirijorului Anosov concertul nr. 3 de Prokofiev și-l imprimă la Electrecord.

Centenarul Debussy ce s-a sărbătorit în 1962 i-a prilejuit artistei o manifestare de mare interes muzical : prezentarea ciclului integral a preludiilor marelui compozitor francez (24 preludii, ambele caiete). Popularizează opera debussistă, dînd numeroase recitale în țară. Numai un mic număr de preludii erau cunoscute de publicul nostru iubitor de muzică. Marea majoritate a constituit prime audiții. Ministrul Franței în România îi mulțumește călduros printr-o scrisoare omagială pentru această acțiune de popularizare a marelui compozitor francez și îi oferă discurile cuprinzînd creația simfonică integrală a lui Debussy.

Nu vom încerca să facem un istoric al dezvoltării artei pianistice în principatele române, dar credem că e nimerit să dăm cîteva date, în scopul de a pune în evidență aportul femeilor pianiste și a explica „ascensiunea la verticală" pe care am înregistrat-o la începutul carierei Silviei Șerbescu. Pianul e cel mai tînăr dintre instrumentele muzicale de mare răspîndire. Abia în anul 1823 fabricantul francez Sebastien Erard i-a adus ultimele perfecționări — dublul eșapament — care a făcut din el instrumentul modern al zilelor noastre. În principate, începuturile cîntatului la pian se situează în cel de al doilea deceniu al secolului trecut, cînd la Iași Hatmanul Stratilat cere autorizația să deschidă „un pension de nobile fete", în care, pe lîngă obiectele de cultură generală, să se predea „musica, forte-piano, harpa și canto". Cele mai vechi relatări pe care le avem despre activitatea pianistică din Moldova se leagă de nume feminine. În 1812. două pianiste române erau admirate de protipendada din Iași, Smaranda Septe-Sate și Eufrosina Lățescu, pentru felul în care cîntau „pe clavir", instrument care avea pe atunci numai 5.1/2 octave, fapt din care putem trage concluzia că nu ajunseseră pe la noi instrumente „moderne", iar pianistele noastre se mulțumeau cu piane demodate. Cam în aceeași vreme, pe „ulița mare din Eși", Carl Hasse, (sau „Jupîn Carlo", cum i se spunea) deschide un atelier de fabricat piane, instrumente ce au cunoscut o destul de largă răspîndire. Călătorul francez Legarde relatează că în anul 1821 a auzit în casa marelui ban Grigore fete cîntînd la pian.

În Muntenia, e știut că fiicele lui Brîncoveanu deprinseseră „meșteșugul cîntării la harpă". Sînt de asemeni cunoscute preferințele pentru artă și muzică ale domniței Ralù, fata cea mică a lui Caragea Vodă. Educația muzicală se desăvîrșea trimițînd tinerele fete la studii în străinătate, de obicei peste munți la vreo mînăstire din Sibiu sau Viena.

Înființarea Conservatoarelor din Iași și București se plasează cu 100 ani în urmă. Dacă am încerca să facem o statistică a femeilor ce au ocupat catedrele de pian, în comparație cu numele de bărbați, majoritatea ar fi zdrobitoare. Pianistica e tributară — și nu numai la noi în țară — femeilor, care au răspîndit arta cîntatului la instrument, cel mai bărbătesc instrument. Nu femeile au fost însă acelea care l-au ilustrat în istoria pianisticii, dar ele au constituit marea armată care l-au popularizat.

În momentul în care Silvia Șerbescu apare în deceniul al treilea pe scena Ateneului — la interval de aproximativ un secol de la întîmplările relatate mai sus — existau doar cîteva nume cunoscute de publicul muzical : Aurelia Cionca, Madeleine Cocorăscu, Celia Delavrancea, Ana Voileanu. Toate învățaseră în străinătate, dădeau recitale și lecțiuni de pian, dar concertele Filarmonicii atrăgeau publicul tot cu soliști invitați din străinătate.

Surpriza pe care o produce în pianistica română apariția Silviei Șerbescu e explicată și de alte elemente. La începutul secolului s-a produs un important reviriment în arta pianistică occidentală. Școala brațelor libere, a tehnicii de mare amploare a pianului pe care o teoretizase Rudolf Maria Breithaupt se răspîndise în întreaga lume muzicală și începea să dea roade. Tot ce fusese interzis pînă atunci, se transformase în premize ale școlii anatomo-fiziologice, mîna fixă și stabilă devenise flexibilă și în continuă mișcare. Așa zisa „tehnică naturală" era la baza întregului învățămînt pianistic din Germania. În anul 1924 e chemată la o catedră de la Conservatorul din București Constanța Erbiceanu, care se reîntorsese din Germania, muziciană de prestigiu, care în cei 14 ani de profesorat la Conservator (1924—1938) a știut să răspîndească în țară tot ceea ce adusese ca nou din arta pianistică occidentală. „Nou" nu numai în sens de tehnică instrumentală, dar și de muzică. Brațul care ajută cu greutatea sa emisiunea unor sonorități ample și generoase, cantilena obținută numai prin sprijinul brațului pe clape, o disciplină artistică extrem de severă, racordarea artei pianistice la princi-

piile generale ale muzicii — toate acestea au fost impuse cu autoritate de Constanța Erbiceanu, care a reprezentat în viața noastră muzicală o adevărată prezență artistică și o prestigioasă personalitate. Și iată cum, deodată, terenul rodnic pe care a fost aruncată sămînța artistică a noului, se îmbogățește cu toate cuceririle la care ajunsese la un moment dat arta pianistică. Silvia Șerbescu avînd suficiente calități ca să se ridice la nivelul internațional al artei pianistice, folosind conjunctura pe care am încercat să o descriem, a apărut ca un fenomen oarecum neverosimil. Ascensiunea le verticală de care am vorbit nu ar fi avut același profil dacă pianistica noastră ar fi cunoscut etapele pe care le-a întîlnit în alte țări. Este cu atît mai meritoriu pentru marea noastră pianistă cu cît a știut să-și mențină de-a lungul întregii sale cariere prestigiul ce cîștigase.

Repertoriul său cuprindea un număr considerabil din cele mai valoroase lucrări ale literaturii pianului, începînd cu creațiile marilor clasici, pînă la compozițiile maeștrilor veacului nostru. Avînd o înclinație și o sensibilitate deosebită pentru arta compozitorilor moderni și-a asumat adesea un rol de avangardă în răspîndirea muzicii contemporane. Pe lîngă nenumăratele lucrări de mai mică amploare, a prezentat în primă audiție în țara noastră un număr de 7 concerte : Rapsodia de Rachmaninov, pe o Temă de Paganini, Concertele nr. 2 și 3 de Prokofiev, Nopți în grădinile Spaniei de de Falla, Toccata de Respighi, Fantezia indiană de Busoni și Concertul pentru mîna stîngă de Ravel. Dacă astăzi, datorită împrejurării că însăși Silvia Serbescu a contribuit să fim familiarizați cu muzica modernă, „noutatea" pe care o prezintă aceste concerte nu mai ne apare atît de evidentă, să nu uităm că acum mai bine de 30 de ani, compozitori ca Prokofiev sau Busoni nu erau prea mult savurați de publicul nostru de concerte.

Din structura repertoriului său se pot trage și unele concluzii cu privire la tipologia pianistică. Intre lucrările pe care le prezenta în recitale vom găsi multe compoziții de Brahms, Liszt, muzică franceză și spaniolă. Mozart, Haydn, Scarlatti lipsesc însă cu desăvîrșire. Beethoven e reprezentat cu Appasionata și sonata op. 109 iar Chopin cu două balade și cîteva piese mici. Ii plăceau și avea reale însușiri pentru piesele de suflu larg. După un recital dat în București cu Sonata de Liszt, Constanța Erbiceanu îi scria: „Iată muzica în care excelezi ! Poți avea în ea libertatea, măreția ce formează fondul jocului matale. Este atîta „spațiu" în ceea ce ne-ai oferit ! Acum îmi dau bine seama". In preajma altui concert, îi atrăgea atenția : „Mă bucur așa mult pentru „regalul de diseară". O să fie o bombă cum nu a mai fost. Să faci sforțări fizice să iasă punctele culminante în partea I și III. Mari crescendi în clădirea acordurilor din Partea I... în partea III accent pe unu — nu importă atît tehnica, cît accentul pe unu...".

Intr-o scrisoare din 1943, făcînd o recapitulare a greutăților pe care le-a învins Silvia Șerbescu în evoluția talentului său, Constanța Erbiceanu îi scria : „Ai urcat o treaptă încă nepăsită de nimeni în țara noastră... Cred că azi nu ai pereche printre femei... „Tot marea noastră pedagogă spusese cîndva că interpretările Silviei Șerbescu sînt „sinteza gîndirii bărbătești și a sensibilității feminine". Deși era contrariată în oarecare măsură că Silvia Șerbescu a dat preferință „unor creatori îndepărtați de scumpul nostru clasicism", acest lucru nu o supăra, adăugînd : „ești ca orice artist adevărat, un om liber !".

Cuvintele Constanței Erbiceanu fixează în linii mari profilul pianistei. Sentimentul de „spațiu", de dimensiune în afară de timp, e o admirabilă metaforă. Dacă se poate vorbi de tipul clasic al pianistului care, cîntînd muzică scrisă de clasicii pianului, ocolește masivitatea și măreția, cantonîndu-se la un joc extrem de îngrijit și rezemat mai ales pe tehnica de degete, este ușor de stabilit că pianistica Silviei Șerbescu era la antipodul unei asemenea arte. Era mai aproape de tipul romantic, ce se sprijină pe mari mase sonore, folosind pedala și posibilitățile de culoare ale instrumentului. Disciplina pe care o crease serioasa și solida școală a maestrei s-a îngemănat cu finețea de culoare pe care pianista o dobîndise la Paris, realizînd o admirabilă sinteză. Această orientare explică și structura repertoriului, în care, în afară de lucrări monumentale ca marile concerte (Beethoven nr. 5, Brahms nr. 2, Rachmaninov nr. 2) vom întîlni piese în care culoarea instrumentală este un factor esențial (24 preludii de Debussy, Iberia de Albeniz, Jeux d'eaux de Ravel). Sensul arhitectural îl vom întîlni și în felul de a construi programele de recitale (recital Liszt, recital Debussy etc.).

In activitatea pedagogică a obținut rezultate frumoase. Începînd din anul 1949, cînd a fost numită profesoară la Conservator, a îndrumat multe cadre de tineri muzicieni, care au dobîndit diferite distincții în cadrul concursurilor naționale și internaționale și care se numără astăzi printre cei mai apreciați tineri soliști, profesori și corepetitori. Menționăm pe următorii : Sanda Bobescu, Liana Șerbescu, Constantin Iliescu, Th. Paraschivescu, Florela Geantă (premianți la concursuri) și H. Plattner, Al. Sumschi, Constantin Ionescu-Vovu, Cristea Zalu, Georgeta Ștefănescu-Barnea, Ioana Minei, Marta Joja, Florina Cozighian, Miorella Bobescu, Rodica Giroveanu.

Nu intenționăm să parafrazăm cuvintele lui Albert Camus, care a spus cîndva că de la o anumită vîrstă fiecare dintre noi sîntem responsabili de figura pe care o avem, atunci cînd afirmăm că în muzică tot la maturitate, orice interpret cîntă așa cum este structurat psihic. Silvia Șerbescu cînta așa cum era : directă, sinceră, cîteodată cu unele asprimi necesare ; cînta inteligent dar cu căldură, pasionat dar întotdeauna cu controlul rațiunii. Făcea parte din aleasa categorie a artiștilor ce trec rampa. Nu fabrica interpretările ci le trăia. Credem că aci trebuie căutată diferența specifică ce o definea.

Artistă ce a marcat o etapă în evoluția pianisticii noastre, manifestările sale au avut atît un sens calitativ cît și unul cantitativ. Marii interpreți nu trebuie numai să cînte bine, dar să cînte și mult. Rolul educativ al activității lor nu se poate realiza decît dacă se cheltuiesc neîncetat în concerte. Dacă am face o statistică a concertelor susținute de Silvia Șerbescu, acestea sînt de ordinul sutelor.

Pentru arta pianistică, dispariția Silviei Șerbescu constituie o mare pierdere. Pentru istoria pianisticii, activitatea sa neobosită de o viață, — un admirabil exemplu.

THEODOR BALAN

Profesoara noastră

Magda Nicolau, Cici Manta, Valentin Gheorghiu, Stela Cameniță, Silvia Șerbescu, Ana Pitiș, Cornelia Antonescu, Emilia Vlangali, Constanța Erbiceanu, Maria Șova, Titina Borș, Lidia Cristian.

Prima amintire este legată de unul din concertele susținute de Silvia Șerbescu la Focșani. Sala era improprie, scaunele scîrțîiau, pianul căpătase în sunet urmele anilor ce trecuseră peste el (era un veteran, probabil din același contigent cu pionierii muzicii românești). Îmi amintesc de fata cu codițe și uniformă de liceu care primea cu sentimentul unei enorme descoperiri, în ochi cu mirare, dar și cu o undă de gravitate, mesajul unui spirit superior care-și dăruia generos bogăția.

După cîțiva ani, pentru mine, spațiul dintre ascultătorul anonim și scenă s-a micșorat la distanța dintre student și profesor. Această relație specifică în care găseam laolaltă respect și admirație, asperități generate uneori de diferența de vîrstă și pregătire (de ce tact trebuia să dea dovadă artista matură în fața ghemului de naivități muzicale care era totuși, la început, studentul !), rotunjite însă de imensul respect comun pentru muzică, pentru onestitatea cu care trebuie să i te dăruiești.

Nu ne era profesoară numai în clasă, cu partitura deschisă în fața claviaturii, ci și în sala de concert ne oferea mijlocul de maximă eficiență pedagogică, de a demonstra personal ceea ce pretindea la curs.

Ne crea și ne cultiva — în timpul explicațiilor ca și în timpul concertelor — sentimentul că muzica este ceva accesibil, la îndemînă, fără cea mai mică tentă de transcendental sau de speculații intelectuale, că ea se desfășoară după legi logice și e capabilă de exprimări limpezi și simple. Ne transmitea ceea ce învățase la rîndul său de la Constanța Erbiceanu — personalitatea cristalizată în rigorile educației muzicale desăvîrșite sub influența nemijlocită a lui Max Reger și Johanes Brahms — o tradiție care pătrunde cu putere în fenomenul muzical al secolului trecut și care printr-o filiație apropiată, ni-l prezintă astăzi ca interpret, pe Valentin Gheorghiu.

Dacă rigurozitatea aproape matematică, forța stenică și echilibrul în concepție le primise în acest fel, gustul pentru culoare, subtilitatea și calitatea rafinată a vervei le obținuse în timpul studiilor la Paris, într-o vreme în care Debussy murea în plină desfășurare a renumelui său.

Asimilase aceste izvoare cu un discernămînt sigur care-i formase în acei ani personalitatea. De aceea, deși era evident că muzica însemna pentru dînsa un gest de cultură, niciodată concertele și reușitele sale pedagogice nu reprezentau etalarea ostentativ erudită a ceea ce știa ; ne bucurăm de roadele unei naturi artistice, creație permanentă ce se desăvîrșea depășindu-se pe sine însăși.

Era un spirit în pas cu vremea și de aceea, alături de valorile muzicale unanim recunoscute ale trecutului, prezenta publicului creațiile secolului nostru. Amintim în acest sens primele audiții la noi în țară ale concertelor nr. 2 și nr. 3 de Prokofiev, a Variațiilor de Rachmaninov pe o temă de Paganini, a piesei Nopți în grădinile Spaniei de De Falla, a Fanteziei indiene de Busoni, a Toccatei de Respighi, a Concertului pentru mîna stîngă de Ravel, prima audiție integrală a preludiilor de Debussy.

Ne sugera și ne recomanda permanent nouă, elevilor, să deschidem curajos partiturile născute din spiritul epocii contemporane, ajutîndu-ne să ne formăm o judecată competentă asupra acestor lucrări.

Ne învăța să distingem diferențe de concepție între compozitori, aspecte ale tehnicii fiecăruia. Munca de finisare a pieselor nu era niciodată dădăceală și nici impunerea unor soluții care să nu fi trecut în prealabil prin judecata proprie a elevului.

Astfel, cultiva particularitățile individuale, făcea să înflorească și să dea rod calitățile naturale ale studenților, fiind conștienți că acesta este drumul cel mai bun pentru formarea unui artist sau pedagog care să aibă ceva personal de spus.

Generațiile de tineri pianiști și profesori vor purta amprenta acestui trunchi viguros în pianistica românească, valorile care vor apare vor multiplica aceste principii în care tradiția se îmbină cu tot ce e valoros în epoca noastră.

LAVINIA TOMULESCU

Pe una din marile artere ale Moscovei

Moscova–Erevan

de **GHEORGHE FIRCA**

Indiferent de itinerar, o călătorie prin U.R.S.S. are a-şi supune imensitatea spaţiului şi a se adapta unui mereu schimbător curs al timpului (unul sau două fuse orare se pierd sau se recuperează aici cu obligativitate!). Accesul pe calea aerului înlătură, cel puţin în mod practic, această „criză" a orelor şi distanţelor. Nu însă şi psihologic. Căci filmul grăbit al impresiilor, avalanşa senzaţiilor de tot felul se domină anevoie iar contemplării nu i se mai oferă răgazul necesar. Dar să recunoaştem: complexul acestor factori, fireşti sau „corectaţi" de către om, sînt cei ce conferă unei astfel de călătorii un farmec unic.

Moscova — Leningrad — Tbilisi — Erevan sînt punctele înscrise, geografic, între paralele 60° şi 40°, învecinîndu-se, într-o parte, cu cercul polar şi situîndu-se, în alta, aproximativ la nivelul României; într-o parte fenomenul ireal al nopţilor albe, cu o primăvară timpurie şi blîndă iar dincolo un Sud cu o climă şi o natură aproape subtropicală, favorizată de pavăza uriaşă, aşezată spre Miază-noapte, a Caucazului.

Capitala Uniunii Sovietice te întîmpină prietenește încă de la aeroporturile ei de aspect modern (Şeremetevo sau Vnukovo), situate în plină cîmpie rusă şi în preajma pădurii de mesteacăn. Parcurgînd apoi noile cartiere, trecînd peste canalul „Moscova" — artera de legătură a oraşului cu cinci mări — angajat pe magistrale, simţi cuprinzîndu-te pulsaţia unui mare oraş, în care vechiul se confruntă cu noul într-o impresionantă ofensivă constructivă.

Cu topografia Moscovei nu te obişnuieşti de la început, atît din cauza distanţelor cît şi a înfăţişării ei urbanistice oarecum eterogene şi derutante prin amestecul de stiluri. Cîteva puncte de reper familiare: Kremlinul şi Piaţa Roşie, „Bolşoi"-ul, Biblioteca „Lenin", încep să pună însă ordine în simţul de orientare. Muzeele devin curînd obiective principale. La Galeriile Tretiakov se păstrează, într-un cadru adecvat stilistic (decoraţia arhitectonică, de inspiraţie naţională, s-a făcut după schiţele pictorului Vasnetov), printre cele mai de seamă produse ale plasticei ruse, de la Briulov, Repin, Surikov, Levitan, Serov, şi pînă la pictura sovietică. Vechea iconografie rusă, adăpostită într-o secţie specială, constitue, poate, bunul cel mai de preţ al colecţiei. Alături de „Maica Domnului din Vladimir", de o desăvîrşită întruchipare plastică, simbol al stilului bizantin pur, multe dintre icoane ating înălţimea capodoperei. Cele anterioare lui Rubliov (sec. XV — moment de culme în vechea artă rusă) se caracterizează printr-o viaţă dramatică şi viguroasă, iar cele ale amintitului pictor, cum este inspirata „Troiţa", printr-o notă de blîndeţe şi umanitate. Ca o linie neîntreruptă, se distinge în această pictură un ritm propriu al formelor (cred că însăşi canoanele bizantine au căpătat aici un sens nou) şi al culorilor, în care armonia dintre tonurile pure şi un alb central (aplicat în compoziţie aproape întotdeauna veşmintelor) sînt de un farmec deosebit.

Imaginea iconografiei ruse este întregită de vizitarea bisericilor Kremlinului unde, mai mult poate decît pictura murală, aceea a iconostasului (Catedrala Bunei Vestiri) vădeşte vechea strălucire. Lucrarea îi reuneşte pe Andrei Rubliov şi pe Teofan Grecul, originar din Bizanţ, pasionatul re-creator al picturii tradiţionale, cu o mare influenţă asupra meşterilor ruşi, acela care, în Răsărit, avea să împărtăşească cu un secol mai de vreme soarta pribeagă a compatriotului său Domenicos Theutokopuli (El Greco).

Nu poate fi neglijată de asemenea cealaltă bogată colecţie de artă, de astă dată universală, de la

Muzeul „Puşkin". Începînd cu Antichitatea — care se remarcă aici printr-o excepţional dotată secţie egipteană — colecţia se continuă cu pictura europeană din secolele XIII—XVI. Încă la acest muzeu, impresioniştii şi postimpresioniştii francezi sînt astfel reprezentaţi, sub raport numeric şi calitativ, încît te întrebi în ce măsură Ermitaj-ul şi-ar mai putea dovedi superioritatea.

Luările de contact cu muzicienii din Moscova şi cu manifestările vieţii muzicale n-au întîrziat nici ele. La „Bolşoi" am vizionat un „Ivan Susanin", care, în acest cadru, nu mai lasă nici un dubiu asupra autenticităţii lui naţionale („italienismul" lui părînd categoric superfluu). Interpretarea, în ansamblu, este remarcabilă iar orchestra de înaltă calitate. Cum stagiunea nu oferea în acel moment alte manifestări „senzaţionale", am preferat un concert ce promitea a fi interesant şi de ţinută : seara de muzică din Renaştere, susţinută de o formaţie de tineri interpreţi de sub conducerea lui Andrei Volkonski. Aşteptările mele, ca şi ale auditorului nu au fost înşelate. Volkonski este nu numai un excelent muzician, dar are totodată meritul de a-şi fi „format" ansamblul (cîntăreţi şi executanţi la vechi instrumente) şi publicul — cel din urmă, de o componenţă juvenilă, părîndu-mi entuziast şi pricepător. Conceput pe de o parte în spiritul consacrat al artei vocale a timpului, iar pe de alta, în spiritul acelei execuţii mixte „tam viva voce, tam instrumentis" cum spuneau cei din Renaştere, programul a cuprins în prima parte muzică italiană, iar în partea a doua, muzică spaniolă. Puţin cunoscută în genere, dar deţinătoarea atîtor stranii frumuseţi, muzica spaniolă (s-a apelat de astă-dată la creaţiile compozitorilor : Luis Milan, Fuenllana, Cabezón, Encina, Diego Ortiz, Victoria), a constituit obiectul unei preocupări speciale din partea lui Volkonski. Piesele instrumentale, printre care suite de dansuri ale unor autori necunoscuţi, s-au pretat la o registraţie inedită, care la orgă, prin organum-uri şi faux-bourdon-uri, creia impresia de reală şi savuroasă politonalitate ; vivacitatea ritmică, specific spaniolă, a acestor dansuri a fost la rîndu-i reliefată printr-o susţinere cu instrumente de percuţie, tamburină, tobe şi tom-tom-uri, de construcţie modernă şi decorate... în spirit mexican (ceea ce a făcut ca momentul să contrasteze cu „punerea în scenă" a părţii italiene a programului, desfăşurată într-un cadru de epocă : mobilă în stil, sfeşnice şi lumînări). Fără a afişa un purism stilistic, pretindem totuşi că efectul a fost aici supralicitat (frapa în special interpretarea forţat ritmică a unora dintre piese, care trăiau, evident, mai mult prin spiritul lor polifonic decît prin cel dinamic). Nu aceeaşi a fost însă şi opinia publicului, care a apreciat, pare-se, risipa de efecte percutante. Organist mai mult inventiv, Volkonski s-a dovedit un distins clavecinist, educaţia sa de mînuitor al claviaturii datorînd îndeajuns marelui Dinu Lipatti, fostul său profesor. După concert am avut ocazia să schimb cu animatorul acestor seri unele păreri privitoare la promovarea muzicii vechi, urmînd ca în ziua următoare să cunosc şi cîteva dintre lucrările sale, — Andrei Volkonski numărîndu-se printre cele mai promiţătoare talente ale tinerei generaţii. Nu am putut da curs acestei din urmă invitaţii, constatînd totodată cu regret că dintre audiţiile consacrate muzicii sovietice la care am asistat, nici una nu a cuprins creaţii de ale sale.

Un punct principal în agenda vizitei noastre a fost participarea la concertul de muzică românească susţinut de către Orchestra simfonică de stat a Uniunii Sovietice sub conducerea lui Iosif Conta. Ceilalţi doi membri ai delegaţiei, compozitorii Pascal Bentoiu şi Dumitru Capoianu, au beneficiat de acea situaţie — întotdeauna de dorit — de a fi alături de interpreţi, de a cunoaşte „temperatura" orchestrei şi a sălii. A fost un motiv în plus ca Divertismentul pentru coarde şi doi clarineţi de Capoianu şi Concertul pentru pian şi orchestră nr. 2 de Bentoiu să se bucure de o caldă primire (Concertul, în interpretarea, şi de astă-dată magistrală, a Henriettei Mirvis). Iosif Conta a briat cu deosebire în încheierea, programului, redînd cu multă vervă Suita I-a din Baletul „Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora şi Rapsodia I-a de George Enescu.

Deşi s-a făcut remarcată absenţa multora dintre compozitorii sovietici şi dintre reprezentanţii vieţii muzicale (Concertul de muzică românească a coincis, nu tocmai fericit, cu începutul Festivalului „Primăvara în Transcaucazia"), publicul, format şi de astă-dată din tineret, şi-a manifestat interesul faţă de creaţia compozitorilor noştri. Cel care prin prestigiul său a susţinut moralmente concertul, fiind deosebit de activ în vederea reuşitei acestuia, a fost Aram Ilici Haciaturian. Cu acest prilej, cunoscutul compozitor a declarat unui reprezentant al Radiodifuziunii sovietice : „M-am convins, o dată mai mult, că există o şcoală românească de compoziţie cu o personalitate distinctă, personalitate conturată tocmai datorită multitudinii de talente şi stiluri ce se

Foto Gh. F.

manifestă în cadrul acestei școli. Nu pot fi decît mîndru de faptul că în U.R.S.S. sînt numit „ambasador al muzicii românești".

La Leningrad — etapa următoare a călătoriei noastre — ne așteptau noi și variate impresii. În primul rînd orașul: poate unul din cele mai frumoase din Europa. Așezat pe un mare fluviu, înfrățit la rîndu-i cu marea, el încheagă într-o fericită unitate măreția naturii cu ingeniozitatea artistică transpusă în granit, marmoră, bronz și aur. Canalele care îl străbat ca și străzile drepte și proporționate sugerează armonia, calitate pe care o împletește organic cu elementul arhitectonic: cele 600 de poduri de peste Neva, grădinile ornate cu statui și palatele, nenumăratele palate care fac ca pînă și edificii comune să merite acest titlu.

Nopțile albe își începuseră evoluția. Nimic neobișnuit, „meteoric", în acest fenomen, în afară de incredibila, pentru noi, înaintare a zilei în noapte. Ceea ce apare însă de un deosebit farmec în orașul de pe Neva este vibrația molcomă a luminii sale, de o vaporozitate oceanică. Ea se deosebește simțitor de atmosfera nesfîrșitei cîmpii ruse, pe care însă, mă gîndesc că, în plastică, nu a putut-o niciodată învinge. Și este de mirare cum a pătruns atît de puțin chiar și în pînzele unui Levitan sau Serov — preocupați mai mult decît alții de lumină, sau adesea, realmente „pleinair-iști".

Ermitaj-ul. Un mare muzeu. Dar nu numai atît. O impresionantă pagină de istorie și cultură. Vechea Rusie trăiește în nenumărate încăperi din cele cîteva sute ale celor 5 palate care adăpostesc astăzi muzeul. Sînt aici concentrate în chip fabulos cele mai diverse opere de artă, unele, mărturii directe ale faptelor trecute, iar altele adunate în decurs de aproape 200 de ani.

Pentru cine nu rămîne insensibil la soarta îndepărtată a lumii răsăritene sau se interesează de culturile necunoscute, tezaurul Ermitaj-ului îi oferă măsura reală a puterii și însemnătății lor. Arme, podoabe de aur masiv, fibule și brățări, monezi aparținînd sciților și celților, grecilor de pe țărmurile Pontului sau unor popoare necunoscute din Ural și Siberia — exemplare pe care le-au reprodus tomuri de arheologie și istorie — pot fi admirate acolo într-un cadru de artă și luxuriantă bogăție.

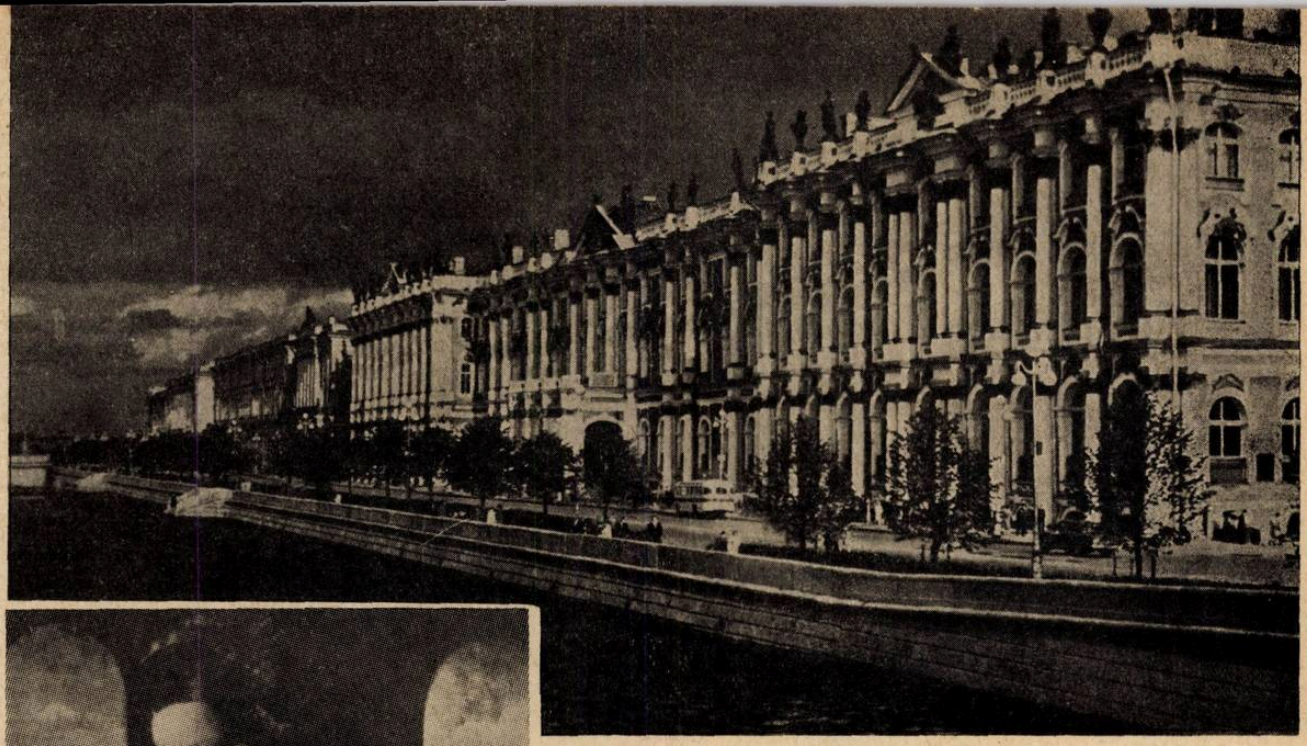
Nu exagerez dacă afirm că podoaba pinacotecii Ermitaj-ului este „Madona Litta", unul din cei doi Leonardo da Vinci pe care îi posedă (celălalt fiind nu mai puțin vestita „Madona Benois"). Lucrări de tinerețe amîndouă, îmi pare totuși a întrezări în „Madona Litta" semnele unui Leonardo pe deplin personal. Acea împletire a omenescului cu puritatea sentimentului și cu echilibrul expresiei dedusă din frumusețea clasică a elementelor plastice se vădesc aici în toată plenitudinea lor. Ele conferă operei lui Leonardo însușirea unui ideal de pictură la un grad pe care nimeni nu l-a mai atins vreodată. Perfecțiune a compoziției, „Madona Litta" suprapune tradiționalului triunghi al personajelor un triunghi, răsturnat, al culorii — albastrul da-vincian, elevat dar niciodată efeminat, cuprinzînd aici hlamida Madonei și cerul peisajelor laterale.

Redusele dimensiuni ale tabloului nu-i știrbesc din forța de impresionare; dimpotrivă, ai senzația că pînza „irupe" realmente în ambianța sălii, ambianță care în ciuda unor vecinătăți prestigioase se arată totuși nestînjenitoare. Triumful muncii artistice ce nu acceptă compromisuri și nu cunoaște tentațiile falsei grandori și facilitățile manierismului (mari maeștri sînt prezenți chiar la Ermitaj prin surprinzător de multe lucrări...) este confirmat, cu înțelepciune de parabolă, de acest mic tablou. Te gîndești, fără să vrei, la dreptatea pe care posteritatea i-a acordat-o lui Leonardo în contra tuturor acelora care îl acuzau de „încetineală" în făurirea operelor.

„Veneția nordului"

Ar fi greu și numai să enumerăm cu ce concură pictori de primă mînă la gloria muzeului. Există o sală Rubens, una Rembrandt, una Van Dyck, una Murillo etc etc. Giorgione strălucește prin „Iudita"

La Petrodvorec **(Foto Gh. Firca)**



Ermitajul

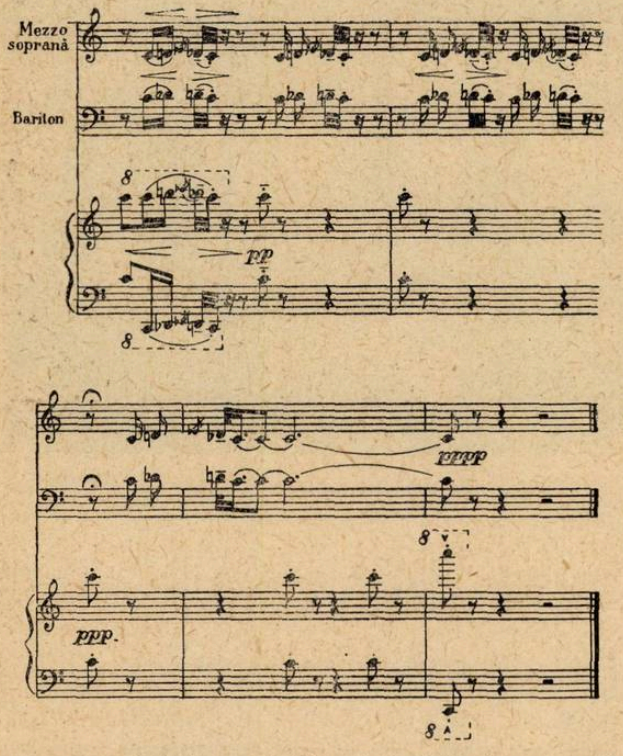
Madona Litta

sa iar scenele de gen ale neerlandezilor sînt întrecute doar de portretul „Cameristei arhiducesei Isabella" de Rubens, de portretul „Bătrînului în roşu", de acela al „Saskiei" („Flora") şi, mai presus de toate, de „Întoarcerea fiului risipitor" de Rembrandt.

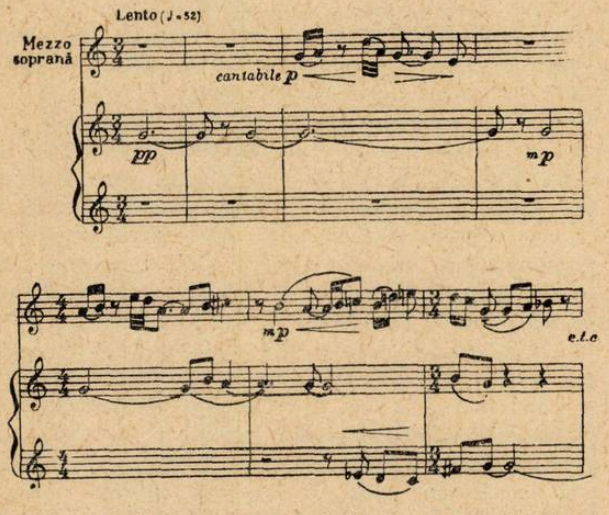
Pentru pictura franceză, vechile colecţii ruse au avut o deosebită predilecţie. Dar pentru operele impresioniştilor de la Daubigni (masiv reprezentat) şi Téodor Rousseau şi pînă la Monet, Pissaro, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Matisse şi Picasso în perioada sa „bleu", Ermitaj-ul reprezintă un lăcaş din cele mai primitoare, de prestigiu universal care, şi numai pentru aceasta, ar putea declanşa efuziile lirice ale privitorului.

În domeniul creaţiei muzicale, Leningradul se înscrie alături de Moscova nu cu un rol subaltern, provincial, ci ca un al doilea centru, adesea de redutabilă concurenţă. M-am convins de acest lucru într-o fructuoasă vizită făcută la sediul Uniunii compozitorilor din acest oraş unde am cunoscut un grup de tineri compozitori şi muzicologi. Discuţiile, prelungite ore în şir, au gravitat mai ales în jurul muzicii contemporane, relevînd şi din partea gazdelor şi din partea delegaţiei noastre interesul pentru noile orientări componistice. Ascultînd unele creaţii ale compozitorilor leningrădeni — un cvartet de Vadim Salmanov, oratoriul despre Lenin (pe versuri de Maiakovski) de Iakov Weisburg, Oratoriul „Prometeu neînvins" de Lucian Prigojin sau ciclul vocal pentru mezzo-soprană, bas şi orchestră „Cîntece haiduceşti" de Serghei Slonimski — am venit în contact cu problematica specifică a stilului în muzica sovietică. Lucrările aci ascultate, ca şi la Moscova, sau, în ultimii ani, cu diferite alte prilejuri au relevat fermitatea unei tradiţii ce-şi revendică, în cazul lucrărilor simfonice sau de cameră moştenirea ceaikovskiană, trecută aproape fără excepţie prin experienţa unui armonist ca Prokofiev sau polifonist ca Sostakovici, iar în cazul lucrărilor vocal-simfonice, pe aceea musorgskiană. Este adevărat că o astfel de tradiţie statorniceşte profilul neconfundabil al muzicii sovietice, dar este tot atît de adevărat că claustrează cîteodată această muzică în limitele academismului. Compozitorul pare de aceea a-şi însuşi din vocabularul epocii numai ceea ce este conform cu intenţiile sale concrete, sau — fapt mai puţin pozitiv — numai ceea ce amintita tradiţie poate accepta. Aspectul stilistic în sine poate fi deci numai ararori întîlnit ca o preocupare esenţială. Talentele reale învinq mai uşor pericolul inadvertenţei stilistice ce rezultă din atari „împrumuturi" şi spunînd aceasta pledăm, poate, pentru un banal adevăr. Dar reuşita este fără îndoială de partea acelora care au conştiinţa raportului exact dintre nou şi tradiţie, dintre unitar şi eteroclit, dintre original şi imitaţie. În „Cîntecele

haiduceşti" de Slonimski, afiliate în principal tradiţiei vocale a lui „Boris Godunov" şi „Hovanşcinei", se afirmă elemente interesante ale unui spor de culoare modală, în care se poate vedea înrîurirea lui Stravinski :



sau a unei instrumentaţii mai îndrăzneţe, sugerată de acelaşi maestru al muzicii contemporane. Ceea ce reţine atenţia în mod deosebit în această partitură este tratarea într-o manieră cvasi — eterofonică a vocii şi orchestrei, cu precădere în părţile lente :



Faptul constitue o noutate faţă de destul de bogatul trecut polifonic al muzicii ruse, hrănită adesea de procedeele „mnogogolos-iei" populare (cîntare la mai multe voci, însă de tip neheterofonic).

În continuarea călătoriei noastre ne-am îndreptat spre regiunea sudică a Uniunii sovietice, locul de desfăşurare a festivalului „Zakavkazkaia vesna" — „Primăvara în Transcaucazia". Baku, Tbilisi, Erevan, capitalele celor trei republici caucaziene, sînt pe rînd gazdele acestui festival de o mare importanţă pentru viaţa muzicală a popoarelor azerbaidjiene, gruzine şi armene. Sosiţi în Georgia cu oarecare întîrziere, am omis faza de la Baku a festivalului, urmînd să participăm la cele de la Tbilisi şi Erevan.

Tbilisi este în mare măsură reprezentativ pentru caracterul şi spiritul atît de original al Georgiei. Modernitatea destul de pronunţată a oraşului este dominată încă de numeroase vestigii ale trecutului. Dar adevăratele centre de cultură ale vechii Gruzii se află la cîţiva zeci de kilometri de Tbilisi : Mînăstirea Mţiri şi fosta capitală a ţării Mţheta. În mijlocul unei naturi majestuoase şi încîntătoare, îndemnînd la reverie (evocări lermontoviene stăruie în minte, Mţiri reprezentînd cadrul pitoresc al cunoscutului poem iar Piatigorskul, deşi pe celălalt versant al Caucazului, respiră o atmosferă asemănătoare) monumentele seculare cresc parcă din stîncă. De altfel realizarea organicităţii construcţiei cu natura înconjurătoare pare să fi preocupat în mod special pe meşterii gruzini. Astfel, ori din ce parte ai privi-o, Mînăstirea Mţiri izbuteşte această continuitate a muntelui cu zidurile de piatră. Construită în secolul VI, Mînăstirea Mţiri — probabil unul din cele mai vechi monumente din ţară — se distinge prin dimensiunile-i miniaturale şi graţia apariţiei. Stilul gruzin, bine conturat aici, se impune vizitatorului ca o originală dezvoltare a stilului bizantin şi totodată o apropiere enigmatică de unele elemente romanice (observaţie valabilă şi pentru stilul bisericilor armene). Studii experte au arătat şi influenţele modului oriental de construcţie, iar un basorelief—friză de la Mţiri desvăluie neîndoios modele babiloniene sau antic persane.

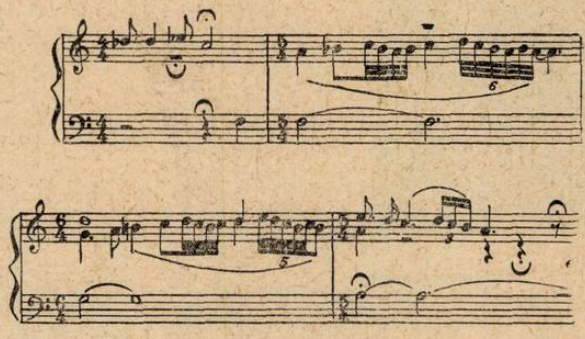
Catedrala Sfeti Ţhoveli de la Mţheta porneşte de la o altă idee, aceea a realizării monumentalului (aparţine de altfel unei epoci mai tîrzii — secolul XI). În afara cupolei octogonale, întîlnită peste tot în Gruzia şi Armenia, elementele arhitectonice exterioare par aici şi mai acuzat romanice. Interiorul, de o grandoare austeră, pare astfel şi din cauza pereţilor desgoliţi, prin vicisitudinea vremurilor, de pictura murală. O singură imagine, un „Isus pantocrator" situat nu în cupolă cum cere tradiţia bizantină ci de-asupra altarului impresionează prin privirea sa plină de severitate. Numeroase lespezi funerare sub care zac eroii Georgiei (printre care membrii familiei Bagraţion) te fac să trăieşti în incinta catedralei un moment de istorie.

Este neîndoios că trecutul şi cultura acestei ţări suscită un interes deosebit, indiferent dacă cercetătorul va fi preocupat de probleme istorice, filologice sau artistice. Popor vechi urmaş al Hitiţilor dar şi cu o probabilă origină celtică — cum o dovedesc înrudirile de limbă cu bretona şi walles-a, sau vechiul nume al ţării, Iviria, sinonim cu Iberia — el a succes în aceste locuri culturilor urartu şi chiar celei greceşti, mănoasa Colhida fiind căutată aici de către cercetătorii sovietici.*) Influenţe succesive : babiloniene, persane, bizantine, sau cele venite din partea Europei cruciadelor, cele turce sau ruse şi tîrzii occidentale, au fuzionat într-o cultură materială şi spi-

*) Vezi Melikişvili : Contribuţii la istoria vechii Gruzii.

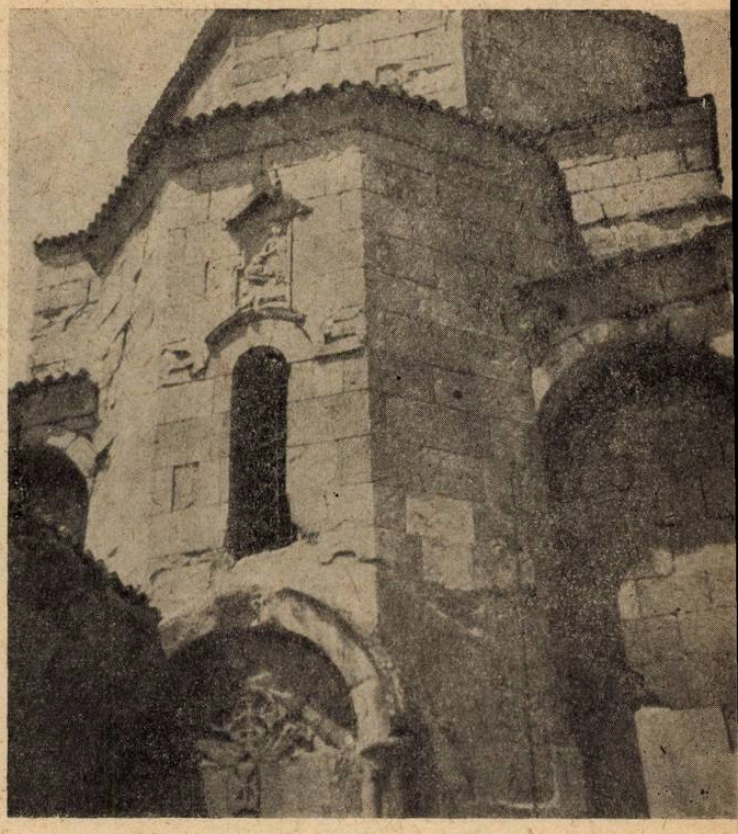
rituală originală, viguroasă, pătrunsă de un anume caracter patetic.

Muzica populară a Gruziei a fost pentru noi o adevărată revelaţie. Am luat astfel contact cu una din acele culturi muzicale care au demonstrat că polifonia nu mai poate fi considerată drept apanajul muzicii occidentale. Gruzinii fac polifonie improvizată, de la 3 şi pînă la 7 voci. Ceea ce surprinde la ei este simţul deosebit al consonanţei, sub imperiul căreia se află de fapt acest tip de polifonizare :



Prin afirmarea — evident, spontană — a consonanţei, polifonia gruzină aparţine, în linii generale, aceluiaş grup structural din care face parte şi polifonia primitivă a Europei occidentale (surprinde similitudinea de sonorităţi cu organum-ul, sau chiar cu polifonia Renaşterii, cel puţin în aceeaşi măsură în care se constată prezenţa stilului romanic în arhitectura bizantină). Spre deosebire însă de polifonia europeană sau chiar de unele manifestări polifonice descoperite în Africa, cea gruzină nu practică, decît embrionar, formele imitative. De asemeni, ceea ce se mai consideră ca trebuind să fie o fază obligatorie a polifoniilor populare — eterofonia — este puţin probabil să fi guvernat vreodată muzica georgiană. Aceasta nu se polifonizează pornind de la conştiinţa unisonului, cum se întîmplă în cazul muzicilor eterofonice, ci de la relaţia consonantică urmărită din aproape în aproape, peste care se clădeşte întreg eşafodajul sonor. Consonanţa se stabileşte între două voci, de obicei basul şi o voce interioară reprezentînd linia melodică principală (un fel de cantus firmus). Restul vocilor sînt „umplutură" consonantică sau chiar disonantică — disonanţa fiind „tratată" cu multă desinvoltură. O voce superioară, un fel de brodare liberă ca ritm şi ca precizie a intonaţiei, cîntată cu voce „de cap" intervine ca un interesant ornament, timp în care basul şi cantus firmus-ul păstrează valori ritmice mai lungi şi relativ egale.

Acest fel de polifonie care admite derogări de la ritmul giusto şi de la o justă intonaţie la oricare din vocile adiacente intervalului consonantic, aruncă noi lumini asupra procesului de geneză al cîntării la mai multe voci (desminţind mitul imperioasei necesităţi a unei muzici „misurata" ca şi al temperării integrale). Frecvente şi capricioase opriri şi respiraţii, poliritmia şi structurile ritmice variabile amintesc de unele căutări ale lui Stravinscki, inovatorul ce pare a nu fi fost întru totul străin de orizontul muzicii gruzine.

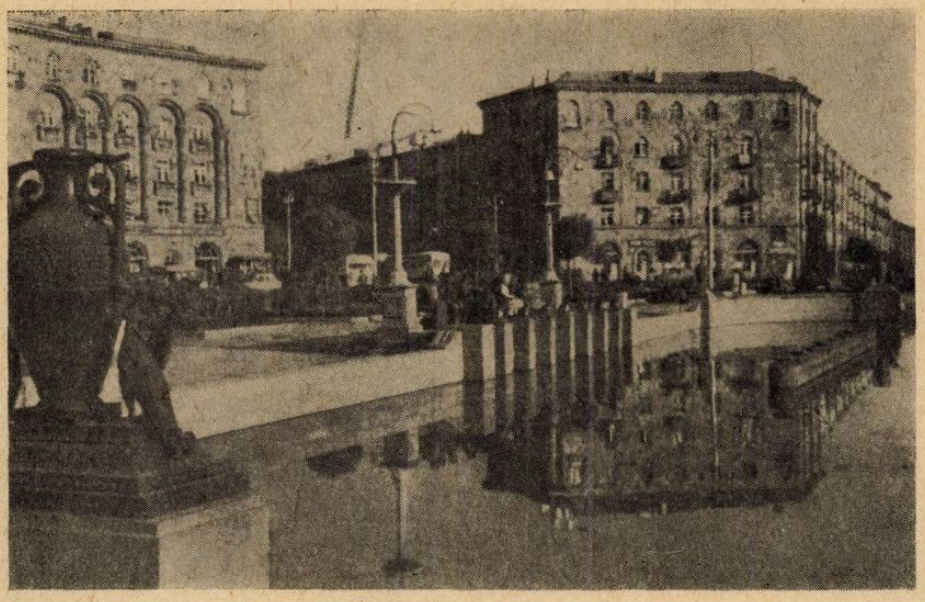


Ruinele Mînăstirii „Mţiri" (sec. VI)
Foto Gh. F.

Este cert că majoritatea producţiilor culturii muzicale gruzine actuale vin să compenseze, în primul rînd, realizarea tîrzie a unui stil naţional. Încă în plină elaborare, acest stil vizează de predilecţie dezvoltarea genului operei şi baletului, genuri de mare accesibilitate (sau considerate astfel !) în care orientarea spre cîntecul popular nu este întotdeauna o garanţie a evitării eclectismului.

Există în aceste lucrări şi pagini de sinceră inspiraţie, cum am putut constata ascultînd opera „Mindia" de Otar Taktakisvili. Cred însă că un rafinament dramaturgic şi de viziune coregrafică (în ciuda unor locuri comune pe care muzica nu poate să le evite) dovedesc baletele „Mţiri" (după Lermontov) de A. Balancivadze şi „Nuvele coregrafice" de Kvernadze, remarcabile prin lirismul lor de bună calitate. Un nivel mai înalt de măiestrie profesională este proprie mai ales creaţiei simfonice. Programul susţinut de orchestra radiodifuziunii din Tbilisi dirijată de Lile Chiladze a cuprins Concertino pentru orchestră de V. Azaraşvili, Concert pentru vioară şi orchestră de A. Saverzaşvili (solistă Marina Iaşvili), Passacaglia pentru orchestră de O. Gordeli, Simfonia pentru orchestră, pian şi timpani de R. Gabincivadze. Simfonia, datorată unui tînăr compozitor, s-a remarcat prin buna stăpînire a mijloacelor simfonice, prin realizarea unui convingător discurs de inspiraţie neoclasică.

De puţine ori am putut constata la compozitorii gruzini conştiinţa clară a virtualităţilor stilistice inedite proprii muzicii lor populare, care, dezvoltate, ar conduce neîndoios spre realizarea unui ton contemporan.



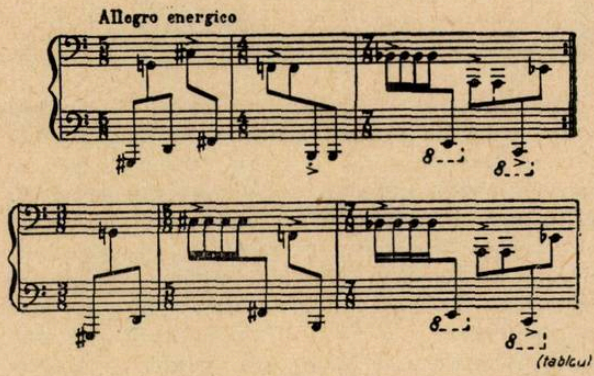
Erevan

O excepție o constituie poate numai Fabula scrisă de tînărul N. Gabunia pentru voce de sopran și tenor și un grup de instrumente în care stilul recitativic, diafonia vocală, intonația netemperată, ritmica variată descind direct din folclor realizînd o muzică îndeajuns de originală (dacă Stravinski, el însuși tributar acelorași surse, nu ar constitui modelul prestigios și deci un serios impediment în acest sens...).

Muzica armeană actuală se situează în ansamblul ei la un nivel mai ridicat. Nu este desigur lisp't de importanță faptul că reprezentanți ai școlii armene, începînd cu Aram Haciaturian, joacă un roi marcant în creația muzicală sovietică.

Între lucrările ascultate într-un concert simfonic am remarcat în cadrul unui concert, Simfonia cu solo de mezzosoprană de A. Agemian, lucrare dramatică pătrunsă de o problematică contemporană. În programul aceluiași, au figurat Simfonia „Razdan" de G. Edigiazarian și Poemul vocal simfonic „Povestire despre poporul armean" de A. Arutiunian, — aceasta din urmă apelînd la o manieră desuetă a genului nepărîndu-mi demnă de reputația mai de mult stabilită a autorului ei.

Mult mai interesantă s-a dovedit a fi o seară de cameră, cu o desfășurare de puncte — ce-i drept cam numeroase — dar care ne-a răsplătit prin cunoașterea unor reușite efective în acest domeniu ale compozitorilor armeni : Eric Arutiunian într-o sonată pentru vioară solo, G. Citcian într-un ciclu de patru lieduri și A. Hudoian într-o sonată pentru violoncel solo. O deosebită impresie a produs însă ciclul de „Șase tablouri pentru pian" de Arno Babagianian. Mult apreciatul compozitor sovietic al genului ușor și al șlagărului de nedesmințit succes se dovedește un compozitor plin de imaginație și deținătorul unei culturi și tehnici profesionale capabile a fi fructificată în cele mai pretențioase producțiuni. Piesele lui Babagianian au ca punct de plecare în majoritate un principiu consacrat al muzicii sovietice cum este acela al ostinatoului, exploatat însă într-un chip ingenios :



Menționăm că trei din piesele scrise în mișcare mai energică (a doua, a treia și a șasea) se bazează, în diferite proporții și aspecte, pe ostinato, restul pieselor marcînd momente de relaxare meditativă, într-o alură de recitativ sau coral. Complexe modale de tipul ton-semiton sau secundă mică-terță mică precum și complexe de 12 sunete structurează melodicul. Ritmica, variată sub raportul participării ei la ostinato, se dovedește oarecum uniformă pe suprafețe mai mari, nu însă pînă într-atît încît pulsația de suflu amplu a mișcărilor să fie periclitată. La dinamismul acestei muzici contribuie din plin factura pianistică — reflex al unei îndemînări certe pe care autorul a demonstrat-o interpretînd lucrarea.

Am regretat că timpul nu ne permitea să cunoaștem și altele dintre lucrările ce aveau să mai figureze în programul festivalului (printre care, un concert pentru violoncel de Babagianian în interpretarea lui Rostropovici) că nu dădeam curs amabilei ospitalități a cunoștinței noastre mai vechi Eduard Mirzoian, secretarul Uniunii compozitorilor armeni, că față de atîtea dintre locurile ce așteptau să ne vorbească despre trecutul țării nu am făcut decît un scurt popas la imensul las Sevan, așezat la altitudine între strînsorile de piatră ale podișului Armeniei.

Am sburat spre Moscova, unde spre a ajunge ne trebuia un timp mai îndelungat decît pentru a face drumul pînă în România. Peste încă o zi, silueta familiară și grațioasă a Bucureștiului se oferea privirilor noastre.

Concursul Marguerite Long-Jacques Thibaud

Juriul de pian. În centru Marguerite Long.

de **GRIGORE BĂRGĂUANU**

Călătorul care descinde pentru prima dată în capitala Franței este frapat, între multe altele, de echilibrul surprinzător dintre nou și vechi. Trecutul, pentru care francezii au o profundă venerație e mereu alături, prin vestigiile lui, de prezent, de ultimele noutăți din toate domeniile.

La plimbare prin Paris. Aterizarea la aeroportul Orly reprezintă un prim contact cu Parisul modern. Orly e un oraș întreg, cu magazine, birouri, hotel, restaurante, baruri. Un oficiu special organizează turul aeroportului în autocare sau vizitarea teraselor ce oferă o admirabilă perspectivă asupra pistelor. Cu o politețe „franceză" ușile de ieșire se deschid singure la apropierea călătorului, invitîndu-l către autobuzele moderne „Air France" care îl duc în oraș. Aici, lîngă autogara Air France,—primul mare monument: L'Hôtel des Invalides. Turistul amînă vizitarea mormîntului lui Napoleon pentru că trebuie să se ocupe de aspectele banale ale călătoriei : căutarea unui hotel (dacă nu are o rezervare oficială). La sfîrșitul lui iunie, la Paris acest lucru capătă aspect de cruciadă și victoria merită să fie cinstită cu un pahar de Beaujolais cel puțin...

Urmează acum dificila planificare a vizitelor în funcție de timpul disponibil, de preferințe, de temperament și neapărat de resursele financiare, căci la Paris totul se plătește.

Mai întîi panorama Parisului. O putem admira în primul rînd din înălțimea celor 300 m. ai Turnului Eiffel, acest original monument de metal, de aceeași vîrstă cu Ateneul nostru, construit cu ocazia unei expoziții și destinat inițial unei imediate demontări.... ; apoi putem urca în Arcul de Triumf din piața Étoile, în turnurile catedralei Notre-Dame sau, mai simplu, pe terasele marilor magazine La Fayette, Samaritaine ș.a. ; sau, pe dealul Montmartre pe terasa splendidei biserici Sacré-Coeur...

Turistul pasionat de artă își va petrece timpul la Luvru, în muzeul Rodin, în cel de artă modernă etc. ; va admira monumentele de arhitectură veche, va aduce omagiul său lui Victor Hugo, la Panthéon, se va plimba prin pitorescul cartier Marais sau printre studenții de pe bulevardul Saint-Michel, dar va trebui să vadă și cartierele noi de la margine sau edificiile moderne ca, de pildă, Casa Radioteleviziunii. În plimbările lui nu va evita niciodată să treacă prin parcurile sau grădinile atît de iubite de parizieni. Impresiile noi înmagazinate vor întrece așteptările ; iar noaptea feeria luminilor va adăuga alte imagini, în plus, de neuitat. Iată una : în mijlocul cunoscutei „Avenue des Champs-Elysées", privind către Arcul de triumf, sau în partea opusă spre obeliscul din piața Concorde, te găsești la hotarul dintre două fluvii : unul alb, al mașinilor ce vin, altul roșu al celor ce se duc... În Paris circulația este un nesfîrșit fluviu al cărui debit (și sgomot !) nu scade nici noaptea. Alături, Sena — implacabilă și majestuoasă — dă acestui minunat oraș nota lui nostalgică unică.

Viața muzicală. În luna iunie, deși ne aflăm la sfîrșit de stagiune, viața muzicală a Parisului este foarte bogată. În decursul unei săptămîni afișele anunțau, printre altele, un recital Benedetti-Michelangeli, unul Isaac Stern, altul Monique Hass, concertul orchestrei Radioteleviziunii franceze sub conducerea lui Eugen Ormandy, un concert Zubin Mehta-Christian Ferras, altul Mehta-Arrau, festivalul „Marais" și cel al insulei Saint-Louis, spectacolul „Le vray Mistère de la Passion", opera (Aida, Traviata, Rigoletto, New York City Ballet, Damnațiunea lui Faust) în fine, Concursul internațional „Marguerite Long-Jacques Thibaud". Afluența publicului este foarte mare, iar biletele greu accesibile sau inexistente la concertele foarte solicitate. Am avut totuși posibilitatea de a admira elocvența, sobrietatea și puterea de transmitere a lui Ormandy într-un program copios, dar „clasic" (Weber, R. Strauss, Strawinsky, Brahms) susținut cu o orchestră de mare clasă.

Foarte interesant a fost spectacolul care are loc potrivit unei tradiții de 30 de ani în fiecare seară de iunie în piața din fața catedralei Notre-Dame, intitulat „Le vray Mistère de la Passion". Textul este o adaptare după poemul poetului Arnoul Greban din sec. XV, iar punerea în scenă aparține lui Pierre Aldebert. Folosind cu economie și fantezie resursele moderne de sunet și lumină, un număr impresionant de figuranți, cu costume din sec. XV, în decorul natural cel mai potrivit pentru asemenea subiect, regizorul recrează imaginea reală a misterelor medievale. Ilustrația muzicală, care are un rol de frunte, aparține lui Jacques Chailley și cuprinde muzică din secolul XV interpretată la orgă, trompete, clopote, unde Martenot, cor etc. Actorii apar nu numai pe scenă ci și în turnurile și pe terasele catedralei, dînd scenelor respective un efect dramatic deosebit. Remarcăm tragica procesiune către muntele Golgotha sau originala „sarabandă" a diavolilor, luminați în roșu pe un ritm ostinat, marcat de corul vorbit. În încheierea spectacolului asistăm la un impresionant crescendo sonor și luminos. Catedrala luminată feeric din ce în ce mai mult din toate părțile se înalță și se apropie parcă de spectatori în sunetele celebrei sale orgi...

Concursul internațional „Marguerite Long-Jacques Thibaud". Evenimentul artistic asupra căruia trebuia să ne îndreptăm îndeosebi atenția era însă Concursul Marguerite Long-Jacques Thibaud. Din delegația trimisă la Paris de către Comitetul pentru artă și cultură la invitația secretariatului concursului au făcut parte ca observatori compozitorul Tudor Ciortea, profesorul Ovidiu Drîmba și subsemnatul, la care s-au adăugat tinerii pianiști Crimhilda Cristescu și Constantin Stelian (pentru concursul de vioară fuseseră trimiși mai înainte Cornelia Bronzetti — observator și Ladislau Kiss — concurent).

Primiți cu o amabilitate fără cusur, de toți, dela president pînă la atașatul de presă, am urmărit cu mult interes desfășurarea unui concurs deosebit de exigent și foarte bine organizat.

Înființat acum 22 de ani din inițiativa particulară a celor doi mari artiști, Concursul muzical „M. Long-J. Thibaud" a fost primul de acest gen în Franța, cu scopul de a scoate în evidență tinerele talente și a le ajuta în cariera lor viitoare. În decursul anilor concursul a devenit internațional, apoi a trecut sub patronajul statului fiind organizat din doi în doi ani și avînd în prezent un consiliu oficial de administrație, un comitet de conducere și un secretariat general. În plus există un comitet de onoare format dintr-un mare număr de personalități de pe toate continentele. Juriile cuprind muzicieni de prim ordin, consacrați în întreaga lume. Țara noastră a fost strălucit reprezentată în alți ani de George Enescu și George Georgescu.

Regulamentul actual al Concursului prevede două probe eliminatorii și una finală, cu șase premii la vioară și opt la pian.

La vioară întregul program este obligatoriu și cuprinde compoziții de Bach, Paganini, Saint-Saëns, Ysaye, Wieniavski și pentru etapa finală Concertul de Brahms.

Juriul, prezidat anul acesta de Joseph Calvet, a atribuit toate cele șase premii prevăzute, primul mare premiu aparținînd tinerei violoniste sovietice Liana Issakadze. Am ascultat-o numai la concertul laureaților. Este un talent viguros ; cîntă cu o dăruire și o spontaneitate cuceritoare, dar îi lipsește — inerent — maturitatea necesară unui Brahms autentic. Presa îi reproșează o oarecare „impersonalitate în stil", dar îi admiră „ușurința, siguranța, plenitudinea și nivelul general de mare calitate" (Jean Hamon, *Combat*, 22 iunie). În cadența de Joachim „și-a luat literalmente zborul" (J.L. *Le Monde*), „depășind frontiera care separă un bun instrumentist de un mare artist" (P.G.T. *Figaro*). Iată premiile următoare : II („mare premiu") Yoko Kubo (Japonia), III — Vladimir Spivakov (U.R.S.S.), IV — Takayoshi Wanami (violonist orb, avînd, și o mențiune specială, Japonia), V — Nejmi Succari (Siria), VI — Patrice Fontanarosa (Franța) și Mențiune — Marie-Claire Bainvel (Franța).

La pian programul are o singură piesă impusă, prima : Sonata op. 35 în si bemol minor de Chopin (părțile I și IV). Marguerite Long însăși explică de ce a ales această piesă : „Se poate cînta foarte bine la pian, dar foarte prost această sonată. Ea cuprinde toate dificultățile tehnice și muzicale..." În continuare, programul prevede opere de Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Debussy și pentru etapa finală două ședințe : prima — recital (o operă romantică, una franceză și una contemporană) a doua — un concert cu orchestra (la alegere dintre zece compozitori, de la Mozart la Samuel Barber).

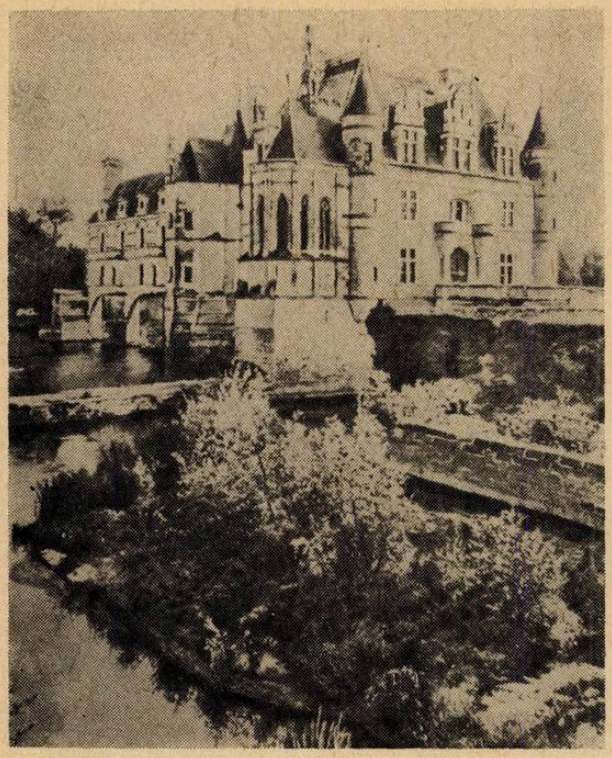
Juriul, prezidat de Georges Auric nu a acordat primul mare premiu niciunui candidat (și deasemeni, nici premiul VIII).

Al doilea mare premiu a revenit pianistului sovietic Alexei Cerkassov, care fără a fi convingător în Ravel sau Debussy, ne-a oferit un Prokofiev foarte dinamic și colorat, într-o bună colaborare cu orchestra.

Premiul III a fost împărțit „ex aequo" între două concurente bine cunoscute publicului nostru de la Concursul Enescu — 1964 : Elisabeta Leonskaia (U.R.S.S.) și Juliana Markova (Bulgaria). Dacă prima s-a prezentat mai inegal ca la București, nereușind să-și pună integral în valoare talentul deosebit pe care l-am apreciat cu toții, a doua a realizat un progres evident, dîndu-ne cea mai corectă versiune a sonatei de Chopin și cîntînd cu bun simț și sensibilitate deosebită (de remarcat și faptul că în etapa I-a a ales Bourée de Enescu). Premiul IV a fost acordat pianistului de culoare Raymond Jackson (S.U.A.), o natură muzicală excepțională, dar cu deficiențe tehnice peste care nu se putea trece cu vederea. Premiul V a fost împărțit între Reynaldo Reyes (Filipine), element bun, dar nu suficient de echilibrat în sonoritate și gîndire și Renata Arnetova (Cehoslovacia) superficială și neinteresantă. Titularul premiului VI, Leslie Wright (Ecuador) și-a îndreptat în general atenția către linia mare a pieselor interpretate, iar premiul VII, Klaus Hellwig (Germania) s-a menținut în sfera unei sensibilități de suprafață, fără amploare și substanță. Juriul a mai acordat două mențiuni speciale concurenților : Suzanne Husson (Franța) și Anthony Smetona (S.U.A.).

În încheierea concursului a avut loc concertul de gală al laureaților (primul mare premiu la vioară și al doilea mare premiu la pian), dat cu orchestra radioteleviziunii franceze dirijată de Georges Tzipine în marea sală a teatrului Champs Elysées. Cu această ocazie după decernarea premiilor, marchizul de Gontaut-Biron, președintele comitetului de conducere al

Paris — vedere generală
În prim plan — Casa radioteleviziunii franceze



Castelul Chenonceaux

concursului a evocat în cîteva cuvinte personalitatea mult regretatului „prinț" al viorii, Jacques Thibaud și a omagiat împreună cu întreaga sală în picioare, pe Doamna Marguerite Long prezentă în ciuda celor peste 90 de ani ai săi.

Un public numeros și tînăr, în cea mai mare parte, entuziast dar exigent a urmărit cu interes desfășurarea concursului și nu a pregetat să-și exprime părerea foarte direct, chiar atunci cînd era negativă, concretizată în fluierături, huiduieli etc.

Nu putem încheia capitolul consacrat concursului fără a sublinia întîlnirea deosebit de cordială cu laureații ultimului concurs Enescu, prezenți la Paris. Pe Leonskaia, Markova, Gorog, Sylvie Carbonel ș.a. i-am întîlnit aproape totdeauna împreună, la diferitele concerte, recepții și alte manifestări schimbînd cu înflăcărare impresii de moment și amintindu-și cu sincer entuziasm de zilele petrecute în România. Iată o constatare foarte îmbucurătoare pentru concursul nostru a cărui scop de înfrățire internațională pe tărîm artistic îl vedem atît de frumos realizat. Pe de altă parte, succesele talentatei Claire Bernard, vizibile pe afișe și în vitrinele magazinelor de discuri din Paris și comentate favorabil de toți muzicienii, au ridicat foarte mult prestigiul artistic al Concursului Enescu.

Sînt constatări care s-au confirmat, de altfel și în întîlnirile și discuțiile noastre cu diferite personalități muzicale reunite la Paris în zilele însorite ale lui iunie 1965.

În vizită la Nadia Boulanger. Eminenta profesoară ne-a primit prima dată în vechiul său apartament din strada Ballu. La ora 5 după amiază — mare animație; cursul de analiză muzicală luase tocmai sfîrșit. Elevii de diferite naționalități își luau rămas bun și plecau. O parte au rămas pentru a ne cunoaște. Discuțiile au avut loc în salonul de muzică, încadrat de o orgă și de cele două piane. Printre portrete și fotografii zărim pe Lilly Boulanger — sora genială a profesoarei, moartă de timpuriu, pe Dinu Lipatti ș.a. Nadia Boulanger cu zîmbetul ei părintesc, binevoitor s-a interesat de activitatea artistică a tinerilor noștri interpreți, stînd de vorbă cu fiecare în parte și a fixat o nouă întîlnire cu cei doi pianiști pentru a-i asculta și a le da unele indicații. Apoi ne-a cerut impresiile despre concurs, la care nu participase. Vizita a luat sfîrșit într-o atmosferă de caldă afecțiune.

Cîteva zile mai tîrziu am revăzut-o pe Nadia Boulanger la Fontainebleau. Într-un colț al celebrului castel, într-un apartament modest, dar foarte primitor, directoarea conservatorului american își pregătea începerea cursurilor de vară. Cu o putere de muncă uluitoare această figură de frunte a pedagogiei muzicale franceze și mondiale își continuă activitatea fără întrerupere și refuză orice propunere de plecare la „odihnă". Ne-am despărțit mulțumindu-i pentru primire și exprimîndu-ne speranța de a o revedea la București.

În excursie pe valea Loarei. „La Loire" este fluviul care leagă o serie întreagă de provincii foarte diverse, avînd în centrul Franței, o unitate geografică unică. Turistului această regiune îi apare ca un imens muzeu, plin de istorie și de anecdote. Climatul temperat a favorizat așezările omenești, iar construirea unor castele a început încă din sec. X, pentru a culmina în epoca Renașterii. Unele castele aparțin azi statului, fiind transformate în muzee, iar altele au rămas proprietăți particulare, locuite uneori de descendenți direcți ai constructorilor.

Acesta este cazul micului castel de la *Courtalain*, proprietatea marchizului de Gontaut-Biron, în care am găsit nenumărate vestigii ale vechilor familii Avaugour și Montmorency.

La *Blois* (sec. XVI) am vizitat apartamentele acum nemobilate ale Catherinei de Medicis și ale regilor Ludovic XII, François I și Henri III ; am ascultat la fața locului amănuntele asasinatului ducelui de Guise și am admirat goblenurile desenate de Rubens.

Chambord este unul dintre cele mai renumite castele, original și grandios, construit în timpul domniei lui François I. Am admirat îndeosebi varietatea construcției. „Lanterna" (turnul central) e singură o capodoperă, acoperind în interior celebra scară „în elice", pe care doi oameni pot urca în același timp, zărindu-se printre coloane, dar fără să se întîlnească.

La *Cheverny*, castel mic (sec. XVII) proprietate particulară, interiorul, deosebit de bogat mobilat și împodobit cu broderii, piele de Cordoba, tapiserii de Aubusson etc., a fost păstrat intact. In parcul magnific se organizează toamna vînători „ca pe vremuri".

La marginea orașului Couture am vizitat vechea locuință a familiei Ronsard, tăiată în piatră, la Montoir am degustat vinul „Ronsard", iar la *Talcy* am admirat castelul în care a trăit Cassandra — atît de mult cîntată de poet.

În fine, orașul Chartres, cu celebra catedrală cu vitralii renumite în lumea întreagă a completat în mod strălucit vizita noastră.

Ne-am întors în țară cu un bagaj de impresii și cunoștințe noi de mare folos.

BIBLIOTECA CENTRALĂ

Biblioteca oraș
S IB I U

Cuprinsul

Pag.

Traian Nanu
Reorganizarea activității în domeniul muzicii de cameră, o necesitate stringentă 1

★

În concluzie la dezbaterea „Satisfac oare programele de concert exigențele publicului ?" 8

PROFILURI DE MUZICIENI

Vasile Tomescu
George Breazul și muzicologia noastră 10

PE TEMA : FOLCLORUL ÎN CREAȚIA PROFESIONISTĂ

Constantin Brăiloiu
Lărgirea sensibilității muzicale față de creația folclorică și extra-occidentală 24

CREAȚII NOI

George Draga
Cvartetul nr. 6 de Wilhelm Berger 27

Stefan Zorzor
Cantata a III-a de Corneliu Cezar 31

ÎNSEMNĂRI

Theodor Bălan
Silvia Serbescu 33

Lavinia Tomulescu
Profesoara noastră 37

DE PESTE HOTARE

Gheorghe Firca
Moscova — Erevan 38

Grigore Bărgăuanu
Concursul Marguerite Long — Jacques Thibaud . . 45

Sommaire

Traian Nanu
La réorganisation de l'activité dans le domaine de la musique de chambre une necessité stringente 1

★

Conclusions à la discussion : „Satisfont les programmes de concert aux éxigences du public ? 8

PROFILS DE MUSICIENS

Vasile Tomescu
Georges Breazul et notre musicologie 10

LE FOLKLORE ET LA CRÉATION PROFESSIONNELLE

Constantin Brăiloiu
L'élargissement de la sensibilité musicale vue la création folklorique et extra-occidentale 24

LA NOUVELLE CRÉATION

Georges Draga
Le quator No. 6 de Wilhelm Berger 27

Stefan Zorzor
La troisième cantate de Corneliu Cezar 31

NOTES

Theodor Balan
et
Lavinia Tomulescu
Silvia Şerbescu 33

A L'ÉTRANGER

Gheorghe Firca
Moscova — Erevan 38

Grigore Bărgăuanu
Le concours Marguerite Long — Jacques Thibaud . . 45

Telefon : 15.21.19 și 14.77.10.
Str. 13 Decembrie nr. 24, raion 16 Februarie.

I. P. „Informația" — c. 4009

42.416

LEI 7

muzica

NOIEMBRIE
1965

11

REVISTA
UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN R.S.ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTA

BIBLIOTECA CENTRALA
SIBIU

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XV Nr. 11 NOIEMBRIE 1965

Muzica românească şi tendinţele artei contemporane

Opinii ale compozitorilor Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe şi Wilhelm Berger

Prezenţa şi participarea peste hotare, la cîteva întîlniri internaţionale, a unora dintre compozitorii români, ne-a sugerat deschiderea unei convorbiri care să aibă ca scop expunerea opiniilor lor asupra vieţii muzicale contemporane. Aceste opinii reprezintă o contribuţie interesantă la conturarea peisajului actual al muzicii, subliniind în acelaşi timp caracteristicile şi perspectivele muzicii româneşti în etapa prezentă.

La Festivalul de muzică contemporană „Toamna la Varşovia" au luat parte (în concertul orchestrei Cinematografiei, dirijat de Constantin Bugeanu) Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Tiberiu Olah. Lucrările lor, remarcate de publicul nostru printre cele mai de seamă creaţii româneşti din ultima vreme *(Simfonii pentru 15 soliști, Arcade* şi, respectiv, *Coloana infinită)* s-au bucurat de o vie apreciere, situîndu-se printre manifestările interesante ale festivalului.

— Una din problemele principale ale muzicii contemporane este fără îndoială cea a limbajului, a căutărilor înnoitoare în domeniul expresiei.

ŞTEFAN NICULESCU : Festivalul „Toamna la Varşovia", ca şi în general muzica pe care am ascultat-o în ultima vreme, nu prezintă nimic nou în domeniul sunetului. Mă gîndesc, de pildă, la descoperirile în explozie de pînă acum cîţiva ani în privinţa conglomeratelor acordice, a dialecticii complexe a ritmicii, a captării şi prelucrării zgomotelor din natură, a emancipării surselor electronice, a utilizării inedite a instrumentelor tradiţionale, etc. Unele din aceste aspecte sonore noi par să fi atins însă o limită. În definitiv, cu o vioară, în afară de manevrarea ei tradiţională, nu se poate obţine decît un număr finit de efecte, oricît de mare ar fi acela. La prima audiţie, asemenea culori neobişnuite ne oferă o reală surpriză, dar ele îşi pierd repede acest efect prin reiterarea lor exagerată. Desigur preocuparea pentru sonoritate, generalizată azi, este cu totul firească. Dar a însăila culori noi sau, mai rău, nuanţe ale unei singure culori, fără a le integra funcţional în construcţia operei, uneori fără nici o preocupare de construcţie, duce evident la un eşec, la o muzică pur ilustrativă, care se demodează inevitabil. De aceea cred că cele mai izbutite lucrări sînt acelea care reuşesc să găsească soluţiile optime de organizare pentru fenomenele sonore cu care operează. Atunci opera capătă un sens, o valoare, care nu se spulberă cu moda. Spre exemplu, încercarea de a îmbina muzica electronică şi execuţia pe instrumente tradiţionale (deşi redarea la difuzor nu a fost perfect realizată în sală) o consider deosebit de izbutită în lucrarea *Kontakte* de Stockhausen.

— În ansamblul ei, această „trecere în revistă" a muzicii contemporane prilejuită de Festival a permis sesizarea unor curente şi tendinţe actuale în artă, care prezintă un real interes, chiar cînd rămîn la valoarea de experiment.

ŞTEFAN NICULESCU : Există încercări de a îmbina tradiţia post-weberniană cu „acţiunile" muzicale cageiste (spre exemplu piesa lui Henry Pousseur, *Répons,* pentru opt executanţi, pe text

6911

de Michel Buttor, foloseşte materialul sonor din sfera post-weberniană, executat aleatoric şi îmbinat scenic cu o acţiune muzicală). Este probabil unul din drumurile actuale posibile. Influenţa lui John Cage se resimte însă şi la compozitori de altă formaţie, ca Lutoslavski, care au adoptat unele idei ale lui Cage în sensul eliberării expresiei de pericolul unui academism pe care l-ar fi putut naşte organizarea deterministă a muzicii. În acest sens *Poemele pe versuri de Henry Michaud* şi *Cvartetul de coarde* sînt o reuşită a compozitorului.

AUREL STROE : De asemenea, am putut constata o serie de fenomene în mod curent numite „neo-dada", care uneori ne-au decepţionat prin caracterul lor epigonic iar alte ori ne-au cîştigat prin spontaneitatea lor. În acest sens, cred că trebuie menţionate piesele lui Michael von Biel (compozitor născut în 1937, la Hamburg) sau ciudatul sentiment al timpului pe care îl năştea *Fantasy for Pianist* a americanului Roger Reynolds. Cu momente foarte reuşite şi cu o concepţie generală interesantă este şi lucrarea lui Sylvano Bussotti — *Tableaux vivants avant la Passion selon Sade* (1964 — cîntată cu mult brio şi o ritmică interioară stringentă de către fraţii Alfons şi Aloys Kontarsky, pianişti care strălucesc de altfel în orice fel de muzică ar aborda).

Am impresia că ne aflăm într-un moment în care fiecare compozitor tinde să-şi găsească un stil al lui. Nu cred că poate fi vorba, în linii mari, de „stiluri colective" — fapt care s-a putut observa şi în cadrul Festivalului „Toamna la Varşovia". Spre exemplu, chiar compozitori care utilizau tehnici de compoziţie foarte asemănătoare — cum ar fi folosirea neconvenţională a emisiunii de sunete pe anumite instrumente (ciupirea corzilor la pian, pianul preparat, efecte de percuţie asupra pianului) dovedesc moduri de gîndire deosebite în abordarea acestui material. Luis de Pablo (tînăr compozitor spaniol) şi Renato de Grandis (compozitor italian) constituie, de pildă, un exemplu clar de personalităţi distincte din punctul de vedere al diferenţelor de stil şi al modului în care concep materialul sonor foarte diferit de la un caz la altul. După experienţa serială, pe care majoritatea compozitorilor au făcut-o, s-au deschis orizonturi largi, favorabile unor personalităţi de factură foarte diferită. Există unii compozitori, spre exemplu, care nu au aruncat peste bord anumite reguli ale serialismului de tip schönbergian, webernian. Ei au găsit însă soluţii foarte noi în cadrul acestor procedee puţin vechi. Astfel, Eliot Carter (S.U.A.) în *Concertul dublu pentru clavecin. pian şi două orchestre de cameră* a adus o atmosferă de bogăţie sonoră şi o vigoare a etosului care, deşi total lipsită de culoare locală şi chiar de efecte coloristice orchestrale, transmitea o emoţie muzicală puternică şi în acelaşi timp personală. Deşi foarte simplă ca problemă de limbaj, piesa pentru voce, nouă timpani şi alte instrumente de percuţie de André Boucourechliev, *Grodek,* (bazîndu-se pe cunoscutul poem al lui Georg Trakl) a făcut o deosebită impresie prin atmosfera impregnată de tragism reţinut pe care o degajă. Uneori ea putea aminti de Berlioz, prin folosirea îndepărtată a timpanilor ; totuşi originalitatea piesei s-a făcut simţită datorită unei viguroase vîne de compozitor. De asemenea ne-a apărut interesantă în acest sens piesa *Diario Polacco'58* a lui Luigi Nono, care a fost ascultată într-o nouă versiune (în care era folosită şi o bandă magnetică).

TIBERIU OLAH : Mie îmi este foarte departe, ca creator tot ce spune şi gîndeşte Cage despre muzică. Cu toate acestea, rezultatele pozitive ale unor compozitori, care au luat doar anumite impulsuri din ideile lui, prezintă interes. Domeniul în care „cageismul" poate influenţa activ e mai mult baletul. O dovadă o constituie ansamblul „Dancers'Workshop Company". Deşi sînt unele puncte discutabile în această reprezentaţie, există un fapt real : fantezie creatoare în tot ce fac interpreţii (fantezia fiind — nu-i aşa — un lucru necesar în artă ?). Există anumite domenii despre care nu putem vorbi decît cu rezerva că omul încă nu le posedă pe deplin. Un lucru pe care l-am observat cu toţii în ultimii ani şi în legătură cu problema muzicii concrete şi electronice : aceasta la începuturile ei a evoluat mai ales pe principiul hazardului, omul nefiind stăpîn pe materialul sonor şi tehnica respectivă. Ajungînd apoi spre o cunoaştere legică a posibilităţilor din acest domeniu, creatorul şi-a lărgit considerabil optica sa din sfera sonoră. Ca o consecinţă, însăşi intuiţia muzicală a găsit zone noi de investigare. Toate aceste probleme rămîn însă deschise şi mai departe. În orice caz, muzica electronică şi concretă în anumite genuri (unde este legată şi de o acţiune muzicală) prezintă un real interes. Acelaşi lucru se poate spune şi despre preocuparea de a îmbina instrumentele tradiţionale cu anumite cuceriri ale tehnicii electronice.

— Totuşi în diversitatea de manifestări a Festivalului au lipsit sau au fost palid conturate unele aspecte prezente în muzica contemporană :

AUREL STROE : Din punctul de vedere al tehnicilor noi, al posibilităţilor de aplicare a unor ramuri ale matematicii şi ale ciberneticii în muzică, Festivalul a lăsat de dorit. Nu au fost prezente în mod substanţial, spre deosebire de anul trecut (îmi reamintesc de piesele prezentate de Ansamblul instrumental de muzică contemporană sub conducerea lui Constantin Simonovici).

ŞTEFAN NICULESCU : Folosirea aparatului ştiinţific contemporan, de pildă a matematicii moderne aplicate în muzică (Xenakis), a lipsit din manifestările actualului Festival.

— Cum este firesc, această privire generală ne conduce spre situarea la o justă valoare, în contextul istoric actual, a muzicilor ascultate.

ȘTEFAN NICULESCU : În diversificarea de drumuri și tendințe ale muzicii contemporane, nu diferitele tehnici ne apar esențiale. Totul depinde de modul în care se abordează o tehnică sau alta, de viața care îi este insuflată, de concepția muzicală a compozitorului. Nici una din aceste tehnici nu reprezintă în sine o salvare sau un pericol, dar cred că muzicianul care se limitează la una din ele și neglijează sau ignoră pe celelalte este sigur într-un pericol de a se limita.

— Indisolubil legate de aceste probleme ne apar cele ale definirii stilistice a creatorilor, ale găsirii celei mai adecvate reflectări a contemporaneității în muzică.

TIBERIU OLAH : În orice caz, mi se pare că cele mai bune lucrări ascultate la Varșovia reprezintă viziuni noi asupra omului și cred că unele pot fi luate în considerare chiar dacă poate nu ajung la perfecțiunea clasică (ca și acelea care au atins o anumită cristalizare, dar în același timp au închis un anumit drum, o anumită perioadă în muzică).

Pe mine m-au convins acele lucrări care în afara preocupărilor pentru o lume sonoră nouă au reușit să găsească o formă adecvată acestor expresii noi, mai bine-zis au reușit să demonstreze indisolubilitatea obiectivă a formei și ideii. S-a văzut în lucrările respective că creatorii la care mă refer, în afară de cunoștințele tehnice, integrează sau sintetizează și rodul unor experiențe și frămîntări anterioare pe drumul unei evoluții care rezultă dintr-o necesitate interioară. La compozitori ca Lutoslavski, Kotonski, Pousseur ca și la Nono, Boulez sau Stockhausen putem observa această evoluție, deși lucrările lor sînt complet diferite. Interesanți mi se par tinerii italieni ca Evanghelisti sau spanioli ca de Pablo, care aduc un spirit latin clar în această multitudine stilistică.

AUREL STROE : N-aș putea spune că a existat o direcție estetică majoritară. S-ar putea observa o tendință de a stabili noi relații între om și realitatea înconjurătoare prin intermediul sunetelor, într-o formă oarecum nouă, care se situează cam la granița a ceea ce gîndim astăzi că este muzica. Astfel, ansamblul din San Francisco, „Dancers'Workshop Company", a prezentat un spectacol foarte puțin obișnuit pentru noi, deoarece muzica lipsea în cea mai mare măsură, dansul de asemenea, spectacolul mărginindu-se la anumite figuri ritmate în mod liber de către dansatori, încît tot timpul era presimțită existența muzicii, neexprimată însă fizic. Era realizarea în spațiu a unei construcții coregrafice (care în afară de scenă cuprindea sala și balcoanele) ale cărei legi muzicale puteau fi ușor intuite, muzica însă de cele mai multe ori rămînînd... mută. Dinamismul degajat de acest spectacol a făcut să cuprindă sala un val de entuziasm ce mi-a sugerat deseori o adevărată beție a ritmului interior, ca în străvechile sărbători ale zeului Dionisos.

— Urmărind această confruntare directă a celor mai diferite personalități și afirmări muzicale de ordin componistic, discuția noastră relevă o serie de întîlniri interesante :

AUREL STROE : Unul din concertele culminante ale Festivalului mi s-a părut a fi cel din după-amiaza zilei de 29 septembrie, cînd s-au cîntat *Kontakte,* pentru bandă, pian și percuție, de Karlheinz Stockhausen și *Dèsert,* pentru orchestră și bandă magnetică de Edgar Varèse. Mi se par două lucrări care deși sînt foarte deosebite, au ceva comun printr-un sentiment al concentrării interioare și printr-o sensibilitate care traduce mult din ambianța sufletească a omului modern.

Modul de a-și dispune materialul sonor în desfășurarea „timpului fizic" — încercînd parcă să stabilească *raporturi noi* între om și realitate prin varierea sentimentului curgerii muzicii de la o piesă la alta, astfel încît putem defini de la caz la caz „timpuri muzicale" proprii fiecărui compozitor sau fiecărei piese — a sugerat deseori creatorului modern ideea posibilității de a depăși prin timp însuși timpul. De fapt ideea nu este nouă, o găsim prezentă în folclor și în muzici arhaice. Două soluții distincte ale acestei probleme le-au adus piesele lui Stockhausen și Varèse. Forma de „momente" pe care o adoptă Stockhausen în piesa sa, are o corespondență mai profundă decît s-ar părea la o primă ascultare cu figurile sonore parcă sculptate într-un material dur pe care Varèse le juxtapune pauzei, liniștii totale, care se simte ca un fundal permanent. În ambele cazuri, emoția ascultătorului contemporan, ce parcă se regăsește în aceste preocupări, este foarte puternică. Desigur, că spre deosebire de diversele experimente și aventuri muzicale în gen „neo-dada", în aceste cazuri avem de face cu lucrări finite, care pot fi considerate ca operă de artă în sensul cel mai clasic al noțiunii.

ȘTEFAN NICULESCU : Dimpotrivă, auzite în sală, anumite lucrări pe care le cunoscusem anterior din audiții pe bandă m-au decepționat. Acesta este cazul lucrării *Dèsert* a lui Varèse care, deși muzical este foare reușită, în concert scade ca interes, datorită principiului prea elementar al alternanței dintre muzica interpretată și cea auzită pe bandă de magnetofon.

AUREL STROE : În cadrul Festivalului au apărut și lucrări ale unor compozitori așa-ziși clasici ai muzicii moderne — Schönberg, un foarte interesant concert Berg, Stravinski, Dallapicola, care au stat ca stîlpi de bază ai realizării sonore contemporane prezente în această manifestare internațională.

ŞTEFAN NICULESCU : O altă întîlnire interesantă ca manifestare a constituit-o baletul american condus de Ann Halprin (din San Francisco), care este un fel de corespondent al acţiunilor muzicale, de tip Cage, în domeniul baletului. După părerea mea, deşi nu am fost cu totul de acord cu cele văzute, consider că acest balet poate să provoace eliberarea de unele prejudecăţi artistice.

Am avut plăcerea să-l cunosc cu acest prilej pe Nono, un om comunicativ, cald, prietenos. A ascultat muzica românească şi a mărturisit dorinţa de a cunoaşte mai bine cultura noastră muzicală printr-o vizită în România.

AUREL STROE : Trebuie amintită muzica poloneză, prezentată printr-un număr important de compozitori ale căror lucrări se bucurau de cele mai multe ori de un interes artistic deosebit. Aş vrea să mă refer în primul rînd la *Cvintetul de suflători* al lui Wlodzimierz Kotonski, a cărui bogată poezie îmbinată cu o realizare simplă, dar foarte eficientă din punct de vedere sonor, a făcut ca lucrarea să fie apreciată viu de către public. De asemenea s-a impus *Cvartetul de coarde* al lui Witold Lutoslavski, figură proeminentă a muzicii poloneze, lucrare care se remarcă printr-o ţinută de înalt nivel artistic, printr-o realizare care dovedeşte deplina maturitate a compozitorului. De asemenea, de o personalitate deosebită mi s-au părut piesele lui Wojcieh Kilar şi Henryk Mikolaj Górecki. Din generaţia cea mai tînără am reţinut în mod deosebit trei nume: Zbigniev Rudzinski (al cărui temperament dinamic ne-a cucerit în *Moments musicaux*). Tomanz Sikorski (cu un rafinament sonor şi deosebit simţ al timbrurilor ce s-au făcut remarcate în *Concerto Breve,* pentru pian, suflători şi percuţie) şi Zygmund Krauze (al cărui *Cvartet de coarde* dovedeşte o concepţie originală şi în acelaşi timp matură).

— Putem observa, desigur, privind muzica contemporană, o reevaluare într-o formă cu totul nouă a potenţelor artistice ale fiecărui popor.

TIBERIU OLAH : Mi se pare că în muzica contemporană se conturează un anumit mod de gîndire care este legat foarte clar cu tendinţele şi cu arta fiecărui popor. Dar în aproape fiecare perioadă a muzicii, există un nivel tehnic de care ţine şi a ţinut cont fiecare cultură — nivel care este rezultatul tuturor evoluţiilor din gîndirea artistică — iar cultura nu s-a dezvoltat izolat ci într-un fel sau altul s-a îmbogăţit prin contacte permanente. Tendinţa spre diversitate stilistică şi individualizare este tipică deja epocii postbeethoveniene pe care o numim „romantism". Dacă vorbim despre unitatea pe care o are astăzi muzica secolului XIX, ne gîndim în primul rînd la cîştigurile pe care le-au adus muzicii atît sistemul cromatic wagnerian cît şi procedeele armonic-modale ale lui Brahms, Musorgski. Aşa se poate explica de ce şi în secolul XX nu există o contradicţie între existenţa unui Stockhausen, Britten şi Nono, Boulez, Şostakovici şi Cage, deşi aceasta nu presupune un semn de egalitate valorică între toţi compozitorii.

ŞTEFAN NICULESCU : În legătură cu şcolile naţionale, aş remarca că există la compozitorii din aceeaşi ţară o anumită sensibilitate, ce le este comună, de a asimila cultura universală şi de a participa creator la valorile acestei culturi. Este interesant în acest sens de urmărit cum anumite tehnici de tipul serialismului post-webernian au căpătat valenţe de sensibilitate noi şi chiar faţete nebănuite, surprinzătoare, cînd au fost folosite de compozitorii din diferite ţări. Spre pildă, spaniolul Luis de Pablo, italieni ca Nono, Berio. Castiglioni.

AUREL STROE : De fapt epigonismul este poate fenomenul cel mai periculos pentru compozitorul modern. Ceea ce m-a surprins la Varşovia este distincţia netă care se stabileşte în mod spontan între creatorii autentici şi sterilii lor pretinşi continuatori. Fie că se porneşte de la Weber, Varèse sau *Gruppen für drei orchester* de Stockhausen, în ciuda unei anumite îndemînări tehnice, lipsa de personalitate lasă un gust amar în gură şi mai repede decît s-ar crede ea se face simţită şi este catalogată.

TIBERIU OLAH : În contextul muzicii contemporane, şcoala românească a ajuns la o asemenea maturizare (cu o mare diversitate de stiluri) încît poate să apară în viaţa internaţională cu o voce proprie. În multe domenii, s-a ţinut cont de această dezvoltare a muzicii şi s-a ajuns la anumite rezultate noi, deşi într-un proces mai lent decît în alte ţări — evitînd latura spectaculoasă — dar în orice caz foarte divers, ca rezultat al unor investigaţii, studii şi aprofundări. Cred că sintetizez în această părere impresia anumitor muzicieni străini care ne-au vizitat ţara sau pe care noi i-am cunoscut la Varşovia. Am constatat cu satisfacţie la Festival că în rîndurile muzicienilor străini exista deja o părere formată şi se ştia că „în România se întîmplă lucruri deosebite şi pe plan muzical". Interesul faţă de muzica românească creşte foarte mult. Sînt mulţi muzicieni care şi-au exprimat dorinţa să ne cunoască cît mai îndeaproape.

— În etapa actuală, cînd artiştii au, alături de toţi oamenii de cultură ai ţării, datoria de a lupta pentru cristalizarea noii culturii socialiste, creînd o muzică de cel mai înalt nivel artistic şi ideologic, contactul cu muzica internaţională se impune. După cum observa compozitorul Ştefan Niculescu :

„O participare la un Festival internaţional ca Toamna la Varşovia este deosebit de importantă. Mai întîi pentru că permite un contact direct între muzicienii din toate colţurile lumii — schimb activ de păreri, confruntări de stiluri, tendinţe. Apoi pentru că ajută să ne întărească unele convingeri făcute «de acasă» sau, de asemenea, să se spulbere anumite iluzii nefondate,

să se evite insistări în direcţii în care alţii au eşuat mai înainte. Pentru orice muzician, participarea la asemenea întîlniri a devenit azi obligatorie".

★

Cel de al şaselea Concurs de Cvartete de coarde de la Liège vine, după Concursul de muzică de cameră de anul trecut de la Monaco, să aducă încă o afirmare de valoare a muzicii româneşti peste hotare. L-am abordat pe compozitorul Wilhelm Berger (deţinătorul premiului I la ambele concursuri) rugîndu-l să ne expună opiniile sale în legătură cu evoluţia actuală a muzicii de cameră.

WILHELM BERGER : Dacă privim atent viaţa muzicală de astăzi, în diversitatea aspectelor ei, constatăm o certă revenire a muzicii de cameră, o accentuare a importanţei ei. Fenomenul se manifestă pe mai multe planuri ; datorită unor formaţii excelente, a unei munci de selectare a tot ce este mai bun, creaţia universală de la preclasici şi pînă în actualitate este din ce în ce mai prezentă în cadrul sălilor de concert, al emisiunilor radiofonice, în cataloagele caselor de discuri. În felul acesta muzica de cameră cîştigă teren şi îşi dobîndeşte aderenţa nemijlocită, acea accesibilitate mult prea multă vreme negată.

Important este fenomenul de creaţie. Aceasta deoarece în toate timpurile muzica de cameră a fost un laborator. Întotdeauna elementele de limbaj şi de formă muzicală şi-au găsit aici o atentă verificare ajungîndu-se la un maximum de concentrare şi de echilibru (pe planul factorilor). Acest lucru se vede încă o dată în muzica contemporană, unde de fapt experienţele cele mai hotărîtoare şi definitorii — în toate curentele muzicale de astăzi — s-au desfăşurat pe planurile muzicii instrumentale de cameră. Poate mai mult, în formele genului simfonic s-au infiltrat cu o insistenţă crescîndă principiile spiritului de cameră, fapt care a dus la noi şi viabile aspecte specifice conceptului muzical contemporan. Cred că din acest punct trebuie privită tendinţa de stimulare a muzicii instrumentale de cameră. Însăşi concursurile ce se desfăşoară în cele mai diferite ţări denotă dorinţa de promovare a acestui gen.

— Atmosfera aceasta de „turnir" muzical este într-adevăr deosebit de prielnică activităţii creatoare. Un mare rol îl ocupă în concursurile de felul acesta şi contactele direct stabilite între muzicieni, creatori şi interpreţi.

WILHELM BERGER : Am avut bucuria de a cunoaşte la Liège, oraş cu o deosebit de vie viaţă muzicală de cameră, pe lîngă concurenţi veniţi din diferite colţuri ale lumii, muzicieni întru totul remarcabili. Aş menţiona cele două formaţii care în etapa a II-a şi a III-a a Concursului au asigurat interpretările lucrărilor — „Cvartetul Municipal" din Liège şi „Cvartetul Bartók" din Budapesta. Prin cîntul lor şi cu un respect al partiturii ce ne-a impus, ei au căutat să pună în lumină gîndirea inclusă în lucrările prezentate. O serie de mari satisfacţii artistice au constituit-o concertele celebrei formaţii „Juillard" din New-York, care a prezentat într-o formă succintă întreaga istorie a cvartetului de coarde, de la Haydn pînă la *Suita lirică* de Alban Berg. Cîntul lor atinge perfecţiunea. O revelaţie a constituit-o pentru mine Directorul General al Concursului, Louis Poulet, profesor de muzică de cameră la Conservatorul din Bruxelles şi un om de o rară cultură de detaliu şi de ansamblu în vastul domeniu al muzicii de cameră. Astfel am avut prilejul de a lua parte la multe şi foarte fructuoase discuţii, unde centrul gravitaţional era muzica instrumentală de cameră, fenomenul contemporan fiind văzut în diversitatea aspectelor inerente. Dincolo de judecarea critică, dragostea şi pasiunea pentru acest gen de artă m-a făcut să trăiesc din plin aceste zile bogate în evenimente artistice.

— Putem constata din cele observate de compozitorul Wilhelm Berger o anumită precizare a direcţiilor către care evoluează acum muzica instrumentală de cameră :

WILHELM BERGER : În mod firesc, la aceste competiţii se întîlnesc, disputîndu-şi întîietatea, lucrări ce vin din sfere cu totul diferite, reflectînd drumuri şi stiluri diferite, dar reflectînd mai cu seamă această ardentă dorinţă de a dobîndi noi posibilităţi de exprimare. Prin creaţia unor mari compozitori ca de pildă : Webern, Bartók, Berg, Schönberg, Hindemith Messiaen, s-au stabilit puncte de reper de la care pornesc mulţi compozitori de pretutindeni. Desigur, tendinţa de autonomizare stilistică, deosebit de necesară, se simte chiar şi acolo unde autorii nu reuşesc să întreacă marile modele. Cred că tendinţele evoluează pe două planuri, indiferent de metoda de compoziţie adoptată. *Primul* priveşte limbajul muzical în sens strict limitat iar cel de *al doilea* găsirea unui nou echilibru pe planul arhitectonicii muzicale şi al expresiei. Revenind la primul aspect, constatăm o certă tendinţă spre adîncirea conceptelor şi totodată o toleranţă mai mare şi o libertate accentuată în mînuirea lor. De foarte multe ori conceptul dodecafonic-serial venit din sfera şcolii schönbergiene se îmbină cu conceptul modal sugerat pe de o parte de Messiaen şi împrospătat acolo unde este posibil prin sfera modală neepuizată a multor popoare. În mod vizibil modalismul extins la rang de concept cîştigă pe an ce trece teren. Această tendinţă foarte legitimă astăzi spre o sinteză, spre o întrepătrundere a unor elemente venite din sfere diferite şi chiar de mult ori grefarea unor astfel de elemente pe o bază solidă şi conceptual mult

lărgită a funcționalismului tonal pare a fi o coordonată de importanță și de perspectivă.

Pe planul formelor se constată din nou un fenomen foarte interesant. Trebuie să ne amintim de excepționala importanță pe care a primit-o principiul variațional în arcuirea formelor. De multe ori la baza formelor închise, deschise, principiul variațional este unicul criteriu de gradare a întregului proces muzical. Poate chiar ca o antiteză față de acest lucru se constată frecvent o reîntrebuințare, însă într-o nouă ipostază, a unor criterii tradiționale de formă, trecîndu-se în felul acesta dincolo de formele clasice, la formele preclasice, de obîrșie polifonică. Nu este deci o simplă reluare, ciclică, ci o revalorificare a unor principii generatoare vechi, într-un context stilistic și estetic cu totul nou.

Cert este faptul că în urma acestui proces imens de acumulare și de depistare a unor mijloace de expresie (efecte instrumentale coloristice, aspectul ritmic extrem de complicat al discursului), pericolul unei hipertrofii este evident. S-a ajuns cred într-o fază în care trebuie să se foreze din nou, nu neapărat pe suprafețe întinse, dar negreșit în profunzime. Astfel se explică această evidentă căutare spre simplificarea aspectelor partiturilor, spre aprofundarea conținutului expresiv și de idei a operei de artă, realizată cu mijloace frumoase (ori cît de relativă ar fi noțiunea de frumos). Această tendință spre dobîndirea echilibrului dintre emoție și rațiune brăzdează de fapt cele mai bune lucrări. În această enormă cantitate de muzică scrisă în ultimii 30 de ani, există mult prea multe lucrări care, în ciuda unei complexități grafice, denotă o sărăcie de spirit, o atitudine simplistă de evaluare a fenomenului artistic, poate tocmai datorită unei estetici insuficient adîncite. Seriozitatea este o condiție sine qua non. Acest nou echilibru nu trebuie să se eticheteze neapărat drept neoclasicism, însă se impune ca un imperativ al unei arte destinate omului contemporan, receptiv și dornic de frumos.

— Referindu-se la muzica românească de cameră, la modul cum evoluează ea acum, interlocutorul nostru a adăugat :

— Cu atît mai îmbucurător este faptul că în muzica românească de astăzi, muzica instrumentală de cameră a cunoscut și cunoaște o dezvoltare vertiginoasă care, printr-o simplă comparație, o așează la loc egal cu alte culturi muzicale de seamă. Chiar numai satistica ne arată o abundență de lucrări. Evident, aici sînt prezente orientări foarte diferite, mai cu seamă pe planul criteriilor de elaborare, însă mult apropiate pe planul ținutei stilistice și estetice. În cele mai izbutite se simte o emoționalitate care trece dincolo de sfera strict subiectivă, personală și reușește să generalizeze expresia și valențele artistice ale unei școli românești de compoziție. Diversitatea aceasta de drumuri este un fenomen firesc fiindcă cei mai valoroși compozitori sînt angrenați în procesul de dobîndire a unor concepții proprii și viabile. Îmbucurătoare este maturitatea artistică ce se reflectă în opere de măiestrie și care fără îndoială vor fi trepte solide în dezvoltarea continuă a artei și gîndirii românești.

Surprinzător poate, dar în strictă concordanță cu realitatea, cred că în țara noastră în ultimii 10 ani s-a dobîndit cel mai accelerat ritm de dezvoltare pe planul muzicii de cameră. În acești ani s-a conturat o diversificare maximă, au apărut o mulțime de sonate destinate unor instrumente de suflat sau instrumente de coarde și pian (accentuîndu-se deci funcțiunile solistice și valențele specifice ale acestor instrumente), au apărut lucrări pentru cele mai diferite formații instrumentale de cameră. De asemenea, formația instrumentală s-a asociat vocii în cicluri de lieduri. Deci, de fiecare dată, muzicienii au căutat să aducă un spor de expresie și de culoare iar siguranța și măiestria dobîndită în această muncă de maximă concentrare a adus roade în alte genuri (fie în muzica simfonică, vocal-simfonică sau concertantă). Astfel, vedem muzica de cameră intrînd într-un circuit de creație foarte complex, constituind o verigă principală, o școală serioasă, formîndu-ne ochiul pentru sesizarea perspectivei în muzica luată în ansamblul ei. Și aceasta este fără îndoială un cîștig, marcînd chiar un moment hotărîtor în dezvoltarea artei noastre.

material realizat de
GRIGORE CONSTANTINESCU

George Breazul și muzicologia noastră

— încheiere —

de VASILE TOMESCU

Un preludiu — preludiul la ceea ce urmează să vină, să se producă.

Patrium Carmen despre ea însăși, 1941, p. 710.

Admirabila ș-atît de prețioasa carte a cărei existență ți-o datorim... un document de o atît de covîrșitoare importanță.

George Enescu despre „Muzica românească de azi", 7 aprilie 1940.

George Breazul a pus bazele istoriografiei muzicale românești contemporane.

Zeno Vancea, 8 iunie 1965.

Pentru activitatea lui Breazul, cartea *Patrium Carmen* reprezintă un fel de lumină așezată pe o culme, pe un pisc, ale cărei raze se răsfrîng pe toate versantele, dezvăluind privirii latura pedagogică, folcloristică și, cum vom vedea, muzicologică, de critică muzicală și de conferențiar care întregesc activitatea sa.

Apărută (1941) exact cu două decenii înainte ca moartea năpraznică și prematură să rupă firul vieții muzicianului, lucrarea conține *tezele sale* de bază în ce privește istoriografia muzicii noastre și totodată *crezul său estetic.* Ca *Oedip* pentru Enescu, *Patrium Carmen* a însemnat capodopera vieții autorului, care a fost apoi întregită prin contribuțiile ulterioare pînă cînd pana sa a cunoscut „odihna cea mare".

Pentru cititorii mai puțin familiarizați cu fondul operei lui Breazul va fi poate o surpriză expresia „tezele estetice". Scrierea complexă, arhidocumentată, după modelul școlii germane, „aparatul științific" de izvoare, documente, citate muzicale și de text au creat uneori impresia că studiile sale de istoria muzicii sînt îngreunate de un anumit „istoricism", că ele ni se prezintă ca un ocean de date în care ideile sînt ca insulițele izolate sub valuri de date și fapte. În realitate, cele mai bune pagini de istoriografie relevează la Breazul prin mijlocirea „factologiei", relații între fenomenele muzicale trecute și cele prezente, o cuprinzătoare dinamică a influențelor, între muzica populară și cea cultă, între creațiile muzicale aparținînd diverselor epoci, popoare, școli.

Metoda de lucru a lui Breazul nu este subiectivă, ipotetică, ci obiectivă, demonstrativă, analitică, descriptivă. El nu construiește *a priori,* ci descrie *post factum* și trage concluzii, apreciază. Pentru el muzicologia este istorie, iar istoria este știință.

Să examinăm astfel poziția sa estetică, rolul pe care îl atribuie muzicii în viața omenească.

După cum se știe, singura contribuție de seamă în muzicologia românească din perioada interbelică în care sînt abordate problemele esteticii muzicale este monumentalul *Tratat de estetică muzicală* publicat de Dimitrie Cuclin în 1933, apreciat de G. Breazul ca „rezultatul meditațiilor unei vieți de om" („Cuvîntul, 24 aprilie 1933). Este într-adevăr o afirmare ilustră a gîndirii teoretice-estetice de atunci, care pun în prim plan rolul expresiv și legătura organică, structurală a muzicii cu viața, conținutul și forma în arta muzicală fiind însă emanația spiritului, a ideii absolute, abstracte, divine.

Izvoarele gîndirii estetice ale lui D. Cuclin erau filozofia lui Platon și Hegel și sistemul teoretic și practic al muzicii lui Wagner și mai ales al lui Cezar Franck și Vincent d'Indy. Profunzimea elaborării și dialectica confruntării ideilor — între care cele de esență realistă au un vast spațiu și o mare greutate în raport cu cele care aparțin idealismului obiectiv — situează Estetica lui Cuclin pe un plan de originalitate, atrăgînd atenția asupra școlii noastre muzicologice-estetice de acum trei-patru decenii.

Breazul gîndește asupra muzicii rămînînd atașat realităților concrete, generalizînd practica creației românești moderne, a muzicii populare tradiționale, a educației muzicale care-și căuta drumul. Aceasta conferă ideilor sale o anvergură mai restrînsă, dar mai multă luciditate, mai puțină contradicție lăuntrică, mai puternică eficiență și răsunet în mișcarea muzicală.

Pentru Breazul, muzica este expresia spontană și caracteristică a culturilor popoarelor și vremurilor, ea își „trage firea" din natura diferită a factorilor etnici — antropologici și psihologici ai grupului social în care apare (op. cit., pag. 4). „Particularitățile originale ale stilului ei sînt determinate de puterea proprie a aparținătorilor unui grup social de a obiectiva și reprezenta în valori de artă muzicală, felurite elemente structurale diferențiale și realități spirituale ale co-

munității și vremii respective. Exteriorizările muzicale au răsunet și înțelegere în rîndurile obștei producătoare" remarcă autorul (idem).

Care este la Breazul, raportul între muzică și viața socială ? „Productul muzical nu este generațiune spontanee și nu este izolat. El este înrădăcinat ca geneză în mediul social, din mediul social absorbindu-și seva viabilității sale. Fără o atmosferă socială nu este posibilă nici nașterea, nici afirmarea unei opere de artă.

Nu numai *forma* — cum susține estetica sociologică — ci și *fondul* operei de artă sînt în stricte raporturi, de determinațiune față de temperatura spirituală a societății în care se produce opera de artă. Autonomă în aparență, opera de artă este product prin excelență social (A XIX-a audițiune a Societății Compozitorilor Români, „Cuvîntul", 18/III.1929).

Prin intermediul școlii germane la care s-a format, Breazul a cunoscut teoria materialistă cu privire la raportul între activitatea spirituală-culturală și baza economică, structură socială a unei societăți date. „Nu este numaidecît necesară — dezvăluia autorul izvoarele concepției sale estetice cu decenii în urmă — *aprofundarea concepției materialiste a istoriei* (s.n.) pentru a putea constata influența săvîrșită de factorul economic asupra vieții noastre muzicale". („Cuvîntul", 29 octombrie 1928).

„Raporturile economice, lupta de idei, afirmă autorul, transformările politice și sociale au profunde consecințe asupra cursului vieții muzicale. Ele imprimă activității artistice modificări, pe care orice formă de viață le încearcă sub influența mediului natural, spiritual și material, al timpului și locului" (*Patrium Carmen*, p. 5).

Rezonanța socială a muzicii se manifestă și sub aspectul interesului estetic diferențiat pe care-l prezintă în masa auditorilor : „Lipsurile de afinități dintre *diferite straturi sociale* (s.n.) explică și incapacitatea de înțelegere a producțiunilor artistice sau variabilitatea de înțelegere. Lipsa de interes a publicului dezarticulează pe creator din mediul social, izolîndu-l și anulînd în chipul acesta, posibilitatea operei de artă de a germina sau de a se afirma în mediul său natural". (A XIX-a audițiune... loc. cit.).

Ecou al frămîntărilor epocii, al condiției sociale care a generat-o, muzica, la rîndul său, influențează activ factorii cu care se află în relații: „Răsfrîngerile aspirațiilor sociale în producția muzicală, creațiune și interpretare, și viceversa, eventualele influențe pe care le poate exercita muzica asupra mediului social" („Cuvîntul", 5 ianuarie 1931).

În ce privește muzica românească, autorul o vede „în raport cu idealul cultural către care obștea românească tinde" (*Patrium Carmen*, p. 7). Ea se află pe drumul de „a-și însuși idealurile de artă ale Occidentului muzical, de a rezolva în spirit românesc problema unei proprii arte culte și de a valorifica muzica potrivit naturii și puterilor ei deosebite" (8-9).

Avînd de reconsiderat termenul „obștea românească" pe care autorul îl înțelegea în sens mai degrabă omogen, nediferențiat, subliniem justa subordonare a muzicii unei finalități sociale, umaniste majore. „Ar fi să mai vînturăm zadarnic acele argumente utopice asupra autonomiei procesului de creație artistică, astăzi cînd aprofundarea cauzalității istorice nu poate fi năzuită decît sub perspectiva cunoașterii determinanților etnici, culturali și economici, care intervin ca elemente structurale în fenomenul artistic".

Din aceasta derivă și convingerea autorului în privința relației dintre artă și public. „Privind chestiunea din punctul de vedere al mediului social, care este chemat să aprecieze valorile artistice conținute în compozițiile muzicale, vom constata că, în general, aceste compoziții, conștient sau nu, au în vedere un public, un auditor. Acest auditor poate fi *abstract*, un auditor inițiat în tainele de concepții artistice ale compozitorului, o comunitate de aleși, o redusă minoritate — după cum poate fi *universal* — oricine și oriunde, peste granițe naționale, etnice, sociale sau culturale, sau chiar *cosmopolit*, — după cum, în fine, poate fi un public *național*. Nu este mai puțin adevărat că factorul acesta poate interesa sau căuta un determinant în procesul creației muzicale în variate și personale forme" (p. 550).

Iar drumul școlii noastre naționale îl vedea, de asemenea, just, de la concretul național către generalizare, către universal : „Compozitorul român este astăzi mai conștient ca oricînd că universalitatea operei de artă nu se poate săvîrși decît tocmai prin prisma națională, prin conceperea operei de artă ca un product răsărit și realizat într-o ambianță psihică românească, sub condiția unui auditor, în primul rînd român" (552). Cît de actuale sînt aceste idei, și valabile în principiu pentru orice școală muzicală națională !

Nu mai puțin limpezi și clarvăzătoare ne apar ideile lui G. Breazul despre raportul între cunoaștere și practică, între artă și știință. Nu cunoașterea „în sine" ci conlucrarea științei cu arta în scopul ridicării societății leagă, după convingerea sa, cele două activități umane : „Nici știința, nici arta, nu-și pot justifica azi existența, numai prin voluptatea de a cunoaște sau prin plăcerea senzorială pe care o procură, ci fiecare îndeletnicire spirituală este întrebată despre influențele imediate ce poate exercita asupra omului, despre înrîurirea pe care o poate avea pentru formarea unui om mai bun, mai adevărat, mai potrivit menirei și destinului său în viața unei obști" (677).

Meditînd asupra raporturilor între muzica cultă și artele plastice, autorul ajunge la convingerea că există o profundă relație de asemănare din punct de vedere funcțional între aceste două arte. Aceasta reprezintă o poziție justă, diferită de aceea pe care se situa G. Breazul cînd aborda raportul între folclorul muzical și creația plastică populară : „Analogia fenomenelor muzicale cu cele ale celorlalte arte este posibilă ; și este fecundă, întrucît procesul formării stilurilor pare să fie, în linii generale privindu-l, de o izbitoare similitudine".

Firește, sub aspectul specificului de reflectare ca și sub cel al materialului prin care artele se caracterizează există deosebiri. „În artele plastice, fondul trădează cu ușurință, prin redarea imaginilor vizuale răsfrînte de realitate, ideologia socială sau mediul spiritual din care derivă concepțiile de artă ale pictorului sau sculptorului ; iar în poezie, forma de exprimare — materialul care sensibilizează fondul, în care se obiectivează acest fond în literatură și care este graiul, limba grupului etnic căruia artistul aparține — nu

poate ascunde sorgintea etnică, socială și spirituală a poetului" (522).

Dacă „artele plastice sînt înclinate a reprezenta variațiile de lumină ale naturii, iar poezia utilizează graiul, variindu-i funcțiile noționale și afective și plasticitatea sonoră, muzica nu poate reprezenta decît freamătul ondulațiilor sufletești.

Numai în acest sens, de altfel, poate fi muzica considerată ca artă de fină sensibilitate în înregistrarea și redarea dinamicii sentimentelor" (524).

O descendență din estetica hegeliană este manifestată în special în considerațiile lui G. Breazul asupra laturii „eminamente psihice" pe care o implică reflectarea, vederea realității prin muzică.

„Muzica izvorăște din realitate sau se leagă de ea în chip deosebit. Și anume, izvorăște sau se leagă direct de elementul psihologic, de substanța sufletească, obiectivă sau suscitată în spiritul artistului de către mediu. Ceea ce compozitorul muzical răsfrînge, în opera sa, din realitatea ambiantă, este de natură eminamente psihică : nu de senzație exterioară, de retină, — ci de interioritate sufletească, de adîncime de conștiință : acea intimă substanță psihică, ce lămurește și caracterizează umanitatea specifică a unui popor și a unei epoci.

Viața muzicală românească este abordată din patru unghiuri de vedere : creația, interpretarea, receptivitatea (educația) judecata artistică muzicală (critica).

Capitolul I *Patrium Carmen ;* date istorice și filologice evocă pentru prima oară în muzicologia noastră într-un sistem cronologic referirile românești și străine privind cultura muzicală pe teritoriul României. De la Paul Strassburgh (1632), Martin Opitz (1622), Matey Strykowski, Paul de Alep, Balassa Balint, la cronicarii români, de la glosarul de termeni muzicali și cărțile de muzică bisericească pînă la zugrăvelile mănăstirilor care permit să se descifreze semnificații muzicale, de la istoricii antici pînă la filologii moderni, toate aceste izvoare sînt mînuite cu o mare măiestrie muzicologică pentru a demonstra existența de veacuri a fondului muzical autohton : Patrium Carmen. Folosind metoda comparativă, autorul descifrează originea tracă (Fligier), muzicalitatea geților (Pîrvan), rădăcina latină (Gastoué, Tröster, Cantemir) ale muzicii românești, apoi influențele slavă, greacă (bizantină), ca și influențele reciproce dintre muzica poporului nostru și cea a popoarelor vecine.

Cercetările lui G. Breazul pentru dovedirea „romanității poporului nostru pe temeiul comparării și identificării obiceiurilor românești, în practicarea cărora este întrebuințată muzica cu cele latine" (122) l-au dus la concluzia unui fond comun de elemente tri- tetra și pentacordice în muzica bizantină-gregoriană și în muzica noastră populară. Această descoperire a fost teoretizată în remarcabilul studiu *Oligohordii și Stenohorii : moduri prepentatonice* (1957), unic în muzicologie, și care completat poate fi citit în „Studii de Muzicologie" volumul I, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1965 (vezi Prefața).

Trecînd la analiza creației românești din primele decenii ale veacului douăzeci — capitolul VI —, Breazul apreciază optimist că aceasta „nu a învederat ca acum, un avînt mai impetuos, o voință mai hotărîtă de realizare și o tendință mai sigură de formare și caracterizare a unui curent de compoziție, de școală românească" (521).

Pe baza complexului „determinanților spirituali, culturali, etnici, tradiționali și sociali, care își întipăresc caracterele în procesul creației" el întreprinde o discuție a stilului muzicii noastre, așa cum se prezenta ea către sfîrșitul deceniului al patrulea.

Anume, definește în creație existența a două direcții : una abstract-universalistă, reprezentată prin creația unor compozitori ca Alfred Alessandrescu și Dimitrie Cuclin ; cealaltă „care are ca sorginte de inspirație mediul tradițional, cultural, etnic și social românesc — reprezentată prin compozitori ca Sabin Drăgoi, Marțian Negrea și alții. Cu rezerva fermă că încadrarea unor muzicieni legați mai indirect dar totuși profund de școala noastră muzicală de care aparțin structural — cum sînt A. Alessandrescu și D. Cuclin —, socotim interesantă descrierea drumului compozitorilor direcției „universaliste" (în termeni actuali „cosmopolite") (p. 527) : „Sub tirania multiplelor influențe ce fatal decurg din însăși poziția pe care compozitorul o are față de curentele predominante în școlile muzicale de aiurea, irosindu-și energia în sforțările de proiectare a temperamentului individual asupra tiparelor tehnice împrumutate, aninat de valurile nestabile ale tuturor influențelor exterioare, compozitorul aparținînd direcțiunii universaliste, se află continuu sub apăsătoarea povară și încearcă toate crizele și toate decepțiile provocate de transferul și asimilarea, în propria-i voință creatoare, a acestor procedee și influențe. De unde și provin ciudatele zigzaguri, nesiguranța, întortocherile și poticnirile în drumul aflării propriului drum în artă și în linia dezvoltării personalității artistice".

„Aflăm — scrie autorul în schimb despre a doua direcție — în noua școală românească o manifestă tendință de apropiere a compozitorului de mediul spiritual autohton, o manifestă înclinare către palpitul vieții sufletești a poporului spre a-i distinge ritmul, o voință din ce în ce mai hotărîtă de ascultare a poruncilor tradiției și nevoilor culturii românești și de articulare a activității creatoare în specificul sufletesc al poporului.

Pentru compozitorul muzical, însă, ca și pentru orice creator, în general, cunoașterea sufletului românesc nu este scop în sine de ordin științific, ci mijloc artistic pentru deșteptarea și stimularea puterilor de creație" (533).

„Școala românească își fixează, în acest stadiu, legăturile organice cu tradiția muzicală românească și cu mediul social ambiant. Puterea creatoare românească experimentează și-și făurește formule de exprimare artistică a geniului muzical caracteristic firii noastre" (535). „Cîntecul popular, dansul țărănesc și muzica bisericească sînt factori eminenți, care contribuiesc la determinarea caracterului social și național al muzicii, precum și la fixarea stilului muzical al culturii românești" (537).

În sens cronologic, muzica populară este pentru Breazul „antecedens", cea cultă, de școală națională „consequens" ; evoluția se petrece dialectic, în salturi de la elementul artistic concret, apărut spontan la cel generalizat, creat de jos către sus. Această din urmă formulare își are origina în estetica lui G. Th. Fechner — *Vorschule der Aesthetik*, (Leipzig, 1925). „S-au adus

imputări liniilor melodice și succesiunilor ritmice populare — reia autorul problema centrală dezbătută în presa noastră încă din anul 1920 — că nu sînt proprii a deveni „teme" și „motive" muzicale. Este, socotim o eroare provenită din aceeași necunoaștere a substanței muzicale închise în melodia și ritmul popular. Spre a ajunge la sinteza de energii muzicale, care se cheamă „motiv", trebuie să presupunem o însemnată capacitate de pătrundere structurală și suficientă abilitate tehnică a compozitorului de a descoperi și orîndui resursele polifonice ale melodiei.

Un fragment melodic sau ritmic este propriu de a fi „temă" ori „motiv", cînd concentrează în el toate forțele necesare de expansiune muzicală, germenii de dezvoltare muzicală, energia „potențială", capabilă de a deveni „actuală" prin dialectica muzicală, deci prin tratarea compozitorului" (538).

În sistemul considerațiilor lui Breazul, melosul popular nu reprezintă numai principala și cea mai autentică sursă înnoitoare pentru muzica noastră, ci și calea cea mai firească pentru consolidarea legăturii acesteia cu specificul vieții și sensibilității poporului. „Prin folclorul muzical se pot stabili legături între creațiunea muzicală și mediul social" („Cuvîntul", 31 decembrie 1928).

El întrevede modalitățile legăturii creației culte cu folclorul într-un fel evolutiv, pornind de la treapta preluării directe a valorilor folclorice, pînă la momentul atitudinii creatoare integrale a compozitorului : „expresii ca : „în spirit popular românesc", observa el, „în caracter popular românesc", „în stil românesc", „teme românești fără să cadă în folclorism" sau pur și simplu „românesc" flutură ca un stindard revoluționar... vestitor de vremuri noi pe frontispiciul lucrărilor celor mai noi ale compozitorilor români" („Cuvîntul", 20 august 1930).

Mai puțin clară și întemeiată din punctul de vedere al mecanismului psihologic prin care se produce actul de creație artistică ne apare distincția pe care o face autorul între atitudinea rațională, critică, de ordin spiritual, și care nu ar fi hotărîtoare în actul creației și, pe de altă parte, atitudinea irațională — emoțiile, afectivul, fantezia care constituie ponderea în specificul impulsului sufletesc al compozitorului. Tot astfel, o poziție personală e definirea anti-universalismului și anti-abstractismului ca rezultat al unei poziții estetice-critice, active, legată de promovarea specificului național.

Subliniind că exoticul, coloritul local, pitorescul devin „principiu și normă și în compoziția muzicală românească", teză ilustrată prin suitele simfonice „De la Matei citire" de Ion Nonna Otescu, „Priveliști moldovenești" și „La piață" de Mihail Jora, ca și prin lucrări de Theodor Rogalski și Paul Constantinescu, George Breazul atrage atenția că, în principiu, elementul pitoresc se opune abstractismului însă nu din adîncul ființei naționale a operei de artă, ci de la suprafața acesteia. Din nou, cu rezerva că lucrările citate mai sus nu îndreptățesc decît cu totul parțial categorisirea respectivă, reținem ca pe de-a-ntregul întemeiate acestei idei ale autorului, care de altfel își păstrează actualitatea : „nu vom contesta pitorescului și coloritului local, calitatea de a fi susceptibile de tratare muzicală ; mai ales după epoca de glorie a muzicii programatice și descriptive. Dar iarăși, nu vom trece cu vederea că zăcămintele nesecate de elemente stimulatoare ale inspirației muzicale, rămîn resursele sufletești umane, mișcările psihice adînci, iar pitorescul și culoarea locală, ceea ce este vizual și poate fi înfățișat prin mijloacele graiului și logicii, rămînînd domenii proprii artelor plastice și poetice" (548).

În încheierea cărții *Patrium Carmen*, autorul expune un program complet de reforme ale vieții noastre muzicale, uimitor de avansat prin fermitatea și profunzimea vederilor democratice. Ele relevă un pilduitor curaj civic și artistic, rar afirmat în condițiile apogeului opresiunii desfășurată de vechiul regim.

Astfel, înmănunchiind în final idealurile educației muzicale cu cele ale înfloririi creației profesioniste pe solul nepieritor al melosului folcloric, G. Breazul militează deschis pentru : „naționalizarea conservatoarelor de muzică" ; „reforma radicală a învățămîntului muzical" ; „crearea de clase... care să ne formeze amatorii, diletantismul muzical" ; înființarea de societăți corale, bărbătești și mixte la sate; de orchestre comunale sau județene ; reînvierea cîntecului muncii în școli și în masele largi ; cultivarea cîntecelor regionale ; predarea unor studii muzicologice în universități pentru pregătirea cercetătorilor, profesorilor și criticilor ; crearea de coruri universitare și înjghebări universitare ; tipărirea de cărți de cîntece pentru popor ; înființarea unui institut de cercetări muzicologice și a unui muzeu de instrumente și jucării muzicale românești ; determinarea compozitorilor de a nu scrie numai pentru auditor abstract ci pentru un public român ; asigurarea educației și pregătirii muzicale, chiar din timpul și vîrsta școlarității, pentru elementele cu dispoziții muzicale excepționale ; înființarea în multe centre ale țării a unor biblioteci muzicale și multe alte propuneri asemănătoare.

Pe baza materialului ce avea să fie cuprins în *Patrium Carmen* și promovînd în plus studii ale altor personalități de seamă ale culturii noastre ca Nicolae Iorga, Tiberiu Brediceanu, Teodor Burada, Alexandru Zirra, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Paul Constantinescu, Liviu Rusu, apăruse cu un an înainte (1940) volumul *Muzica românească de azi* — cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști (scoasă de Petre Nițulescu). Redactarea și planul aparțin, se înțelege, lui George Breazul, ceea ce reiese și din orientarea tematică a cărții : situația creației și a vieții muzicale românești, temeiurile ei etnice, istorice și sociale, raporturile între folclor și arta cultă, apoi instituțiile muzicale de stat și particulare, societăți, școli, creatori și interpreții de seamă, profesorii de muzică din întreg învățămîntul public, legislația muzicală, deținătorii premiilor muzicale și — un aspect nou în muzicologia noastră — studii de sinteză privind muzica românească în toate regiunile țării.

Ambele lucrări vaste, adevărate enciclopedii ale muzicii românești din perioada ce a precedat Eliberarea, s-au bucurat de prețuirea mai multor condeie ale presei („Pietre de Vad" — Emanoil Bucuța; „Transilvania" — organ al Astrei, octombrie 1941 etc.) și mai ales a unor muzicieni ca George Enescu, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi. „Monumentală lucrare — însemna Enescu despre *„Muzica românească de azi* — vin să urez acesteia tot succesul pe care un document de o atît de covîrșitoare importanță-l merită".

Activitatea muzicologică a lui George Breazul în anii culturii socialiste cuprinde studii de sinteză dedicate dezvoltării muzicii noastre și este strîns legată de munca sa ca profesor și șeful catedrei de Istoria Muzicii la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Capitală.

Cursul de Istoria Muzicii Românești scos la Tipografia și Litografia Învățămîntului (București, 1956) expune o primă parte a contribuției sale în acest domeniu. El atestă întregirea, fundamentarea concepției realiste despre istoria muzicii, pe care am relevat-o în legătură cu lucrarea *Patrium Carmen,* pe principiile materialiste ale istoriei, considerarea tot mai limpede a artei muzicale ca un aspect al conștiinței sociale, aceasta la rîndul său reflex al existenței sociale.

În analiza dezvoltării muzicii pe teritoriul patriei noastre în epocile trecute, G. Breazul tinde să confrunte cele două planuri ale culturii de „jos" și de „sus", prin prisma — de data aceasta mai limpede — a diferențierii „obștei", printr-o concepție dinamică asupra succesiunii orînduirilor sociale. Ceea ce odinioară era deslușit pe jumătate spontan, intuitiv, pe jumătate întemeiat pe principiile sociologiei și filozofiei din perioada interbelică, devine în studiile elaborate în anii noii culturi, lucid, clarificat din punct de vedere ideologic și estetic. Întrebat care este firul conducător al cercetărilor sale istorice, George Breazul a răspuns într-un interviu acordat „Tribunei" (4 ianuarie 1958): „Ideea că poporul este creatorul istoriei noastre".

Această etapă nouă, întemeiată adînc pe convingerile precedente ale autorului, a format în chip sănătos orizontul de cunoștințe al mai multor generații de muzicieni care se afirmă în zilele noastre. „Prin cercetările sale — și-a însemnat despre cursurile lui Breazul compozitorul Aurel Stroe — el a reușit să depășească cadrul strîmt al începuturilor, făurindu-și o viziune proprie asupra muzicii noastre și a plasării acesteia într-un context cultural larg. Ipotezele sale privind gamele prepentatonice și pentatonice precum și observațiile sale, pline de subtilitate, asupra ethosului folclorului nostru, l-au condus la stabilirea unor legături profunde ce există între cîntecul nostru popular și străvechiul melos al lumii eline.

Desigur că demonstrarea amănunțită și riguroasă a acestor teze trebuie desăvîrșită, dar viziunea profesorului Breazul pe cît de curajoasă pe atît de importantă pentru definirea specificului muzicii noastre a avut valoarea unei dezvăluiri esențiale pentru unii dintre compozitorii noștri" (28 mai 1965).

În studiul *București la a 500-tea aniversare de existență documentară* (rev. „Muzica", 11, 1959), G. Breazul comentează manuscrisul *Des Chansons valaques sur le Piano-Forte,* aflat în biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, pe care l-a denumit *Anonymus Valachus,* caracterizîndu-l „un bogat și valoros izvor de documentare istorică cu privire nu numai la influențele din Răsărit și Apus, care se confruntau în muzica Bucureștilor din acel timp, ci și la situația politică, socială și culturală a acestei faze a descompunerii feudalismului și formării relațiilor capitaliste în Țara Românească".

Tot atît de reîmprospătată cu idei noi ne apare analiza factorilor social-politici în studiul *Unirea Țărilor Române și muzica* (rev. „Muzica", 2, 1959), în care aflăm despre *Hora Unirii* de Vasile Alecsandri — Alexandru Flechtenmacher: „Pentru prima oară în istoria culturii noastre, un gen de producție muzicală populară, *hora,* prin ideea solidarității și unității pe care o întruchipează, a bucuriei și armoniei frățești pe care o reprezintă a fost folosit într-un așa de înalt scop politic-social-național, ca Unirea". Cu un vrednic de continuat spirit de investigație, urmărește autorul drumul *Horei Unirii,* — geneză, influențe, transformări —, lăsîndu-ne o fină analiză a textului și melodiei.

Caracteristici asemănătoare prezintă și amplele studii de sinteză *Învățămîntul muzical în țara românească. La împlinirea a 90 de ani de la înființarea Conservatorului de Muzică și Declamațiune din București* (broșură-caiet la rev. „Muzica, 6-8, 1955), *Noi date despre trecutul muzicii noastre* (rev. „Muzica", 7, 1961) *Știri despre relațiile muzicale româno-ruse* (rev. „Muzica", Supliment — 1954 (11—12), I-II 1956 și 11, 1960).

Un model de probitate științifică, căldură a expunerii și meșteșug al analizei oferă studiile dedicate lui George Enescu, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi și înaintașilor Anton Pann, Iacob Mureșianu, Eusebiu Mandicevschi, Dimitrie Kiriac.

Pentru Breazul, prilejul festiv nu slăbește, ci dimpotrivă, însuflețește tratarea științifică, determinînd de fiecare dată un cald elan al evocării și entuziasm pentru valorile culturii muzicale naționale.

Deocamdată puțin cunoscut, studiul dedicat lui George Enescu se impune prin claritate, spirit de sinteză și o emoționantă mărturie de admirație și exemplar spirit de răspundere pe care muzicologul le are cînd scrie despre marele muzician.

Vastul studiu *D. G. Kiriac, la 50 de ani de la înființarea Societății corale Carmen,* apărut consemnat de Ioan D. Chirescu și Vasile Popovici (rev. „Muzica", 5, 1951 — 8-9, 1952) ca și studiul introductiv la *D. G. Kiriac — Opere alese* (cu I. D. Chirescu, ESPLA 1955) ne oferă o cuprinzătoare analiză de conținut și tehnic-muzicală. „Muzica vocală este incomparabil mai proprie de a exprima pe înțelesul obștesc, un conținut ideic și emoțional de principii călăuzitoare, edificative și formative în viața sa socială și în năzuințele sale culturale", iată cauza pentru care, după cum dovedește autorul studiului, Kiriac a devenit precursorul cîntecului românesc de mase, „marele maestru al cîntecelor de copii", iată de ce în activitatea sa „creatorul și interpretul se contopesc într-una, se unifică". Originală este aici, de asemenea, analiza sistemului modal folosit de Kiriac în raport nu cu vechea concepție a modurilor muzicii occidentale (Ducoudrey), ci cu muzica noastră populară și bisericească. Deslușirea gamelor populare românești așa cum sînt înțelese melodic și tratate armonic de Kiriac rămîne pînă astăzi punctul de plecare în cercetarea sistemului modal propriu valorilor folclorului nostru.

Tot atît de perspicace desprinde Breazul tîlcul autenticității naționale a operei de culegător și creator desfășurată de Sabin Drăgoi (...„la împlinirea a 60 de ani", rev. „Muzica", 10, 1954): „numai cine se identifică cu viața poporului, cu bucuriile, întristările și năzuințele lui de mai bine, numai acela poate pătrunde natura intimă a procesului de dezvoltare istorică a cîntecelor și jocurilor". Meritul de căpetenie, care înscrie numele lui Drăgoi în istoria muzicii noastre,

constă după autorul studiului în „înțelegere temeinică a ritmicii și metricii populare românești", în „rezultatele obținute de el în domeniul studiului modurilor colindelor".

Analizînd temeinic sub aspect tematic și tehnic baladele vocal-simfonice ce culminează cu *Mănăstirea Argeșului*, operetele și piesele instrumentale și confruntînd întreaga activitate creatoare și de animator a lui Iacob Mureșianu cu propriul deziderat al înaintașilor „Voi să adun toate cîntecele populare, să le pun pe note și să le răspîndesc prin publicul român... oh! ce frumoase romanțe și simfonii voi croi din ele!" — în studiul apărut post-mortem (rev. „Muzica", 4, 1963), Breazul conchide inspirat: „vlăstar și vrednic urmaș al „luptătorilor Mureșeni", a fost călăuzit de idealul progresului social al poporului din care s-a ridicat, al culturii și artei românești".

Tot postum apărută, schița monografică *Gavriil Musicescu* (Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1962) reliefează cu un larg suflu epic și istoric drumul altui înainte-mergător al modalismului în muzica noastră, creator și dirijor de coruri, animator neobosit al vieții muzicale, pedagog, fondator al repertoriului nostru coral-religios.

De o mare importanță sînt, la rîndul lor, cercetările muzicologului Breazul pe tărîmul istoriei muzicii universale. Cele mai de seamă contribuții în acest sens sînt legate de tradiția interpretării muzicii lui Mozart în țara noastră: *Die ersten Mozartaufführungen in Rumänien* apărută în „Festschrift Dr. Erich H. Müller von Asows" — 1942 — și la București (1943), comunicarea ținută în cadrul secției a IV-a la Congresul Internațional de Muzicologie de la Viena, în 1956, ținut cu prilejul împlinirii a două veacuri de la nașterea lui Mozart și cartea *La Bicentenarul nașterii lui Mozart 1756 — 1956* — Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România. Pe lîngă valorificarea unor prețioase date istorice, Breazul a argumentat teza înrudirii unor fragmente melodice din opera *Răpirea din Serai* și din *Concertul pentru vioară în la major* ale marelui reprezentant al școlii vieneze, cu unele pasaje provenind din muzica turcească de epocă. Potrivit cercetărilor și ipotezelor lui G. Breazul, aceste elemente melodice au putut fi răspîndite în țara noastră prin culegerile lui Dimitrie Cantemir și preluate de I. Sulzer în lucrarea citată *Geschichte des transalpinischen Daciens*, care se presupune a fi fost cunoscută de Mozart. După cum a transmis atunci de la Viena compozitorul Alfred Mendelsohn, care asista la lucrările Congresului, comunicarea profesorului Breazul „a fost caracterizată de prof. Erich Schenk, președintele Comitetului Executiv al Congresului ca un aport științific de preț la problema legăturilor cultural istorice între Apus și Răsărit, a întrepătrunderii unor elemente populare și a circulației lor în operele marilor compozitori vienezi, care au iubit cu pasiune și au folosit în creația lor tot ce a fost mai bun în muzica popoarelor". Textul conferinței a apărut în volumul *Bericht über internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress* (Wien, Mozart-jahr 1956, Graz—Köln 1958, pag. 1, III). Aprecirea dată de Erich Schenk este cu atît mai semnificativă cu cît în 1943, muzicologul vienez a susținut la București o comunicare de asemenea pe tema raporturilor muzicale între Est și Vest.

Alte teme din muzica universală tratate cu un valoros aport original de sinteză și documentare privind relația cu muzica noastră sînt conferința Haydn și mesajul creației sale, prilejuită de concertul dat în cadrul UNESCO de Filarmonica George Enescu (1960) și studiul Glinka („probleme de muzică", II, 1957) ocazionat de centenarul morții.

Întregesc contribuția sa pe tărîmul muzicologiei scrise articole de sinteză privind muzica românească apărute în decurs de decenii în „Boletin Latino-Americano de Musica" (Montevideo, aprilie, 1935, *El folclore romano)*; „l'Europe Orientale" (1-2 Paris, 1936, *La musique roumaine)*; *The Musical Quaterly* (New York); *Riemans Musiklexikon*; *Who is who in Musik*; *Encyclopedie de la musique*; *Sovetskaia Enciclopedia*; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*; *Enciclopedia Strawinski*; *Enciclopedia dello spectacolo*; *Kurjer Poznanski* (1934) etc.

Evenimente marcante ale vieții noastre muzicale, conferințele publice ținute de George Breazul atrăgeau întotdeauna un numeros public sau erau urmărite la microfon cu vie atenție. Într-o vreme cînd puțini cititori se interesau în țara noastră de muzicologia tipărită, — și cînd se tipărea puțină muzicologie —, Breazul a știut să facă eficient mijlocul oratoriei muzicologice dezbătînd la tribună, alături de colegi tot așa de vehemenți ca de pildă Mihail Jora, probleme acute ale muzicii noastre sau, asemenea lui Alfred Alessandrescu, popularizînd figuri și creații ale muzicii românești și universale.

Ciclul de conferințe despre etapele istoriei muzicii ținut la Cercul Analelor Române, ciclul Muzica populară și copilul, organizat de Institutul Pedagogic Român (1931), emisiunile muzicale educative pentru școlari, ținute la microfon în deceniul al patrulea l-au impus încă de pe atunci în fața opiniei publice. Ziarul „Cuvîntul" (9 decembrie 1931) relata despre conferința „Muzica primitivă și muzica antică", ținută la Fundație și avînd un caracter experimental-demonstrativ, că a fost o „prelegere clară, variată, de o ținută intelectuală admirabilă, dar — în același timp — de o bogăție de amănunte, care o făceau cu totul interesantă".

Subliniind că Breazul „a adus în fiecare din manifestările sale muzicografice un spirit fecund și, am zice, aproape revoluționar", același ziar (29 martie 1933) aprecia sub semnătura lui Perpessicius că oratorul a ridicat prelegerea „la treapta unei adevărate lecții naționale".

Am ascultat în anii din urmă conferințele *75 de ani de la nașterea lui George Enescu*; *Anton Pann și muzica lui laică*, cu exemplificări sub forma unui recital dat de Constantin Stroescu și Dan Moisescu; *Ciprian Porumbescu* și *Eusebiu Mandicevschi*, urmate de cuprinzătoare programe festive, o conferință despre *Theodor Rogalski* și una despre *Tiberiu Brediceanu*, însoțite și ele de muzică. La Dalles, umplînd și balconul în picioare, în Sala Ateneului stînd uneori și pe scări, auditori din generația vorbitorului, studenți și elevi de la școlile de muzică, oameni de diferite profesiuni, mulți foști ucenici ai săi, îi ascultau verbul inspirat, croit cu darul și știința oratoriei înmiresmat cu expresii de epocă și cîteodată atît de abundent și meșteșugit încît trebuia să te străduiești mult pen-

tru a distinge în toate nuanțele sale, gîndul și documentarea lui Breazul.

Este adevărat, Breazul n-a scris și nici n-a vorbit simplu, ușor, de circumstanță. Prețuind pe cititor sau pe ascultător, el îi solicita acestuia efortul din dorința ca subiectul abordat să fie cît mai deplin scăldat în argumente, în date, în fapte, în idei. Firește, cine preferă „caseta" unui studiu și două vorbe unei conferințe îl găsește pe Breazul prolix, iar stilul exprimării sale, uneori afectat de imagini cronicărești, îl consideră greoi, poate chiar vetust. Dar după cum Creangă și Sadoveanu nu sînt „vetuști" din cauza vocabularului, după cum muzica lui Enescu nu o poți asculta fără a face efortul corespunzător, scrisul și cuvîntul lui Breazul nu pot fi înțelese fără răbdare și atenție ; el cere concentrare pe care o răsplătește prin cuprinsul bogat și forma caldă, avîntată, observată întotdeauna cu grijă. Ca redactor al unora dintre contribuțiile muzicologice ale lui Breazul mi-am dat seama cît de îndreptățită este opinia unui om de cultură ca N. Bagdasar, care a văzut la Breazul încă de la început (1924) frumuseți stilistice deosebite : „am citit și răscitit articolul d-tale și impecabila limbă românească în care ți-ai redat ideile mi-a dat mult curaj și multe speranțe"..

★

Cît de puțin s-a înfăptuit, ce proporții au luat lipsurile, cît s-au înmulțit cele ce se cer înfăptuite.

Dintr-o cronică, 1941.

Avîntul creației și interpretării muzicale, cum și înfăptuirile organizatorice... au schimbat radical ritmul desfășurării vieții muzicale românești și i-au asigurat un puternic impuls de dezvoltare și propășire.

Aprilie, 1957

Același foc lăuntric al dragostei pentru arta românească, același har al comunicării cu publicul, Breazul le-a dovedit și pe frontul criticii muzicale. Două opinii fixează locul său în cronica muzicală românească, una la începutul, alta către încheierea carierii sale de ziarist muzical : „revista noastră și-a asigurat la conducere ajutorul d-lui G. Breazul. Erudiția, judecata dreaptă și cumpănită și adînca cunoaștere a limbii și a sufletului românesc sînt calități care aduc o trainică nădejde pentru sigura ei propășire" — Maximilian Costin în revista „Muzica", 1921 — (anul III — Nr. 1); „te-ai apucat din nou de ziaristică — te felicit și dă-i înainte, scrii frumos și cu o competență de adevărat cunoscător al problemei muzicii românești" — Marțian Negrea, 5 februarie 1941.

Director și editor, împreună cu Maximilian Costin (1920—1925) al revistei „Muzica", Breazul a fost cronicarul en-titre al unor ziare și reviste, în care calitatea nu urmărea consemnarea calendaristică a oricăror evenimente ci alegea numai ce era semnificativ în raport cu lupta și convingerile sale artistice. „Vei fi cronicar de sărbătoare", îi scria responsabilul rubricii de artă al ziarului „Rampa" (14 septembrie 1927). „Cel mai autorizat critic muzical" însemna în presa vremii Liviu Rusu („Glasul Bucovinei", 4 iulie 1933).

Un obiectiv central al strădaniilor cronicărești ale lui Breazul a fost promovarea valorilor autohtone în domeniul creației și al vieții de concert. De sub pana sa au ieșit poate cele mai încurajatoare, dar și cele mai exigente rînduri privitoare la activitatea societății compozitorilor români : „Este prima dată — însemna cu prilejul audiției inaugurale a S.C.R. („Mișcarea literară", 13 decembrie 1924) cînd Societatea compozitorilor români se arată în public cu lucrări numai de-ale membrilor săi și nu este îndeajuns de mare mîndria ce trebuie să încercăm și să trezim, chiar în cei mai sceptici, asupra prestigiului pe care arta noastră muzicală îl capătă". Mai toate lucrările care se afirmau ca înnoitoare compuse de Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Ion Dumitrescu și în mod subliniat de George Enescu, și-au aflat sprijinul în cronicile sale, din care nu lipseau observații și sfaturi. Desfășurate pe un spațiu vast, uneori excesiv de întins, cronicile sale cuprindeau o mare bogăție de idei. „Sînt în dansurile lui Jora — arăta el după premiera baletului *Demoazela Măriuța* („Acțiunea", 18 octombrie 1942) dezlănțuiri de vioiciune și creșteri dramatice care formează paginile de muzică cele mai originale și mai reușite pe care vremea noastră le poate însemna în istoria artei, nu numai a celei românești. Deși în această sferă a comicului, grotescul și burlescul stau mereu la pîndă și amenință valoarea operei de artă, totul în lucrarea maestrului Jora se prezintă în forma desăvîrșită a baletului clasic, a măsurii, ordinii și simetriei, a rotunzimii, proporției și unității stilistice. Chiar frecventele disonanțe ale armoniilor sale sînt topite în integritatea facturii, acidulînd, pieperînd ansamblul, pentru ca nota umorului, a voiei bune, a comicului să fie mereu prezentă și vie.

Veridicul dă prilej compozitorului să plăsmuiască pagini de pictură muzicală, uneori de un brutal realism : se păstrează totuși, orice aparente asprimi, în raza expresivă proprie și îngăduită artei sonurilor". Și criticile substanțiale — ca și laudele la adresa muzicii — aduse realizării scenice a baletului au o fundamentare estetică : „rămîne încă de revizuit, de stilizat și unificat, aproape întreg tabloul al doilea. Grupurile trebuiesc mai bine delimitate, oricare ar fi concepția de realism sau verosimilitate istorică. *Arta vede realitatea prin prisma legilor sale*" (s.n.).

Cu atenție specială se apleacă criticul asupra lucrărilor înaintașilor muzicii noastre, pe care le judecă în raport cu cerințele etapei de început, cu multă înțelegere. De pildă, ocazionat de interpretarea *Octetului pentru coarde și suflători* de George Stephănescu, în primă audiție în concertul S.C.R. (Teatrul Mic, 14 februarie 1925) citim despre compozitor : „prima forță de creație muzicală românească care a contopit în sine minunata sa pregătire muzicală, literară și filozofică, cu cîntecul și sufletul poporului dînd o formă melodică românească, o discretă schițare polifonică izvorîtă din cerințele melodismului nostru specific și cu ritm care este direct al dansului nostru popular". La fel de inimos erau privite lucrările noi pătrunse de spiritul muzicii populare, cum aflăm scris despre „delicatele și mult aplaudatele *5 cîntece de leagăn* pentru sopran și cvartet de coarde ale lui C. Brăiloiu" („Mișcarea literară", 21 ianuarie 1925).

La îndemîna autorului stau bogate mijloace stilistice pentru a exprima ideile dorite. Iată cum sugerează el proporțiile neobișnuit de ample ale unei simfonii de D. Cuclin (muzician pe care de altfel l-a apreciat în permanență) : „Ultimul simfonic al Filarmoni-

cii a fost dirijat de maestrul Enescu, cu marea sa artă recunoscută.

În program, în afară de uvertura la opera *Titus* de Mozart și Simfonia III de Beethoven, —

o lungă Simfonie —

a doua, în „Re" — de Cuclin"... („Acțiunea", 5 decembrie 1943).

Consecvent liniei sale de orientare, urmărind întreg ciclul de audiții ale S.C.R., și scoțînd în evidență lucrări de factură impersonală, eclectică, Breazul deplînge pierderea „legăturii Societății compozitorilor cu publicul" și conchide cu gravitate „socotim indiferența publicului față de audițiile de muzică românească mai îngrijorătoare decît ca față de alte concerte sau reprezentațiuni de operă cu programe de muzică străină".

Cronicarul observă motivele intime, procesul psihologic prin care se explică atracția publicului față de muzica hrănită din seva vie a melosului popular în contrast cu indiferența pe care o manifestă față de lucrările atone, impersonale. „Auditorul, publicul — scria el în articolul *Grija de muzica românească* „Cuvîntul", 9 iunie 1933) — concertelor, audițiilor muzicale și al operelor se găsește în această stare permanentă de pasivitate, în această situație de așteptare. Nu ia parte nici la actul de creație, nici la interpretare". Pe cînd în folclor (sau în cazul creației izvorîtă din el) „muzica nu ia naștere decît în puterea acestei activități creatoare a poporului".

O uimitoare putere de sinteză și subliniere a înaltelor semnificații pe care le conțin momentele de seamă ale artei universale vădesc unele din cronicile dedicate acestei tematici: *Beethoven,* („Cuvîntul", 19 decembrie 1932) : „vremea prin care viața cea după trup a lui Beethoven își strecoară zbuciumatu-i curs se rezumă în cifra celor 57 ani, răstimp care se frînge peste izbucnirea revoluției franceze, acea culme de încordare, săltată de cugetul și inima geniului uman și scăldată în sîngele lui. Căci evenimente atît de puternice se produseră și schimbară fața lumii acelei vremi și cu atît de prelungit răsunet, încît chiar pînă în zilele în care trăim vibrează ceva din ecoul acelor evenimente". Beethoven „este cel dintîi erou al artei muzicale, conștient de responsabilitatea etică și socială a creațiilor sale, un vestitor al durerilor și năzuințelor umanității".

Un cald ecou au găsit în cronicile sale lucrări de muzicologie ale colegilor, ca de pildă amintitul *Tratat de estetică muzicală* de D. Cuclin, recenzat cu entuziasm sau cartea *Das rumänische Volkslied* de Emil Riegler-Dinu, prezentată publicului sub titlul *O importantă lucrare științifică asupra muzicii noastre* („Acțiunea", 27 aprilie 1941).

Neîndurător se ocupă cronicarul de chipul în care instituțiile muzicale își împlineau rosturile lor în viața artistică a țării. Cu asprime denunță el neajunsurile activității cultural-muzicale de odinioară, ca în articolul *Se macină prestigiul muzicii* („Cuvîntul", noiembrie 1932) : „Astfel de întorsătură au luat lucrurile în mișcarea muzicală românească — și cu deosebire în cea bucureșteană — că aproape nimic nu mai inspiră încredere. Cîtă vreme ușurința și ușurătatea împrejurărilor ne-a împiedicat să privim muzica altfel decît sub aspectul ei distractiv și de satisfacere a snobismului, nu s-au observat nici arlechinadele și giumbușlucurile, nici găunoșia și șarlatanismul conducătorilor. Acum, asprimea vremurilor alungă zîmbetul de nepăsare sau grimasa de înjurătură și tacită complicitate cu „simpaticul", „băiat bun" sau „de familie", care s-a cuibărit în mișcarea muzicală românească", deplîngînd faptul, că muzica „înflăcărată credință a obștei", „religie a umanității" este privită ca „o afacere și o slujbă", autorul îndeamnă cu străşnicie : „fiecare, chemat în fața conștiinței sale și sub implacabila cerință a responsabilităților ce vor urma.... să îndrepte ceva din relele porniri care compromit muzica românească".

Ce acuza Breazul ?

Chiar numai din titlul unora din cronicile sale este edificator universul tematic al criticii sale muzicale : *Muzica artă minoră ?* („Cuvîntul", 2 aprilie 1928); *Arta baștinașe biruitoare?* („Cuvîntul"", aprilie 1928) ; *Din nevoile vieții muzicale românești* („Gîndirea", 8-10, 1929) ; *Șomaj în muzică* („Cuvîntul", 13 ianuarie 1930) ; *Unde ne sînt soliștii ?* („Cuvîntul", 21 octombrie 1927) ; *Educația simfonică a maselor* („Cuvîntul", 11 ianuarie 1932) ; *Muzica românească sub influența crizei economice și a politicii de partid* („Cuvîntul", 27 octombrie 1930) ; *Bugetul statului și muzica* („Cuvîntul", 30 noiembrie 1931) ; *Fundamentele unei culturi muzicale la sate* (rev. „Școala țăranului" 10-11, 1937) ; *Muzica românească în cadrul socialului și naționalului* („Cuvîntul", 5 ianuarie 1931).

„Este oportun — scria el la 1 iunie 1931 („Cuvîntul") — să ne oprim cu mai multă atențiune asupra felului în care Opera română a ținut seama de una din obligațiunile de căpetenie care-i revine, nu numai din faptul subvenției primite de la stat, dar din însăși existența sa ca instituție de propagandă culturală românească. Ori, constată el, „nici operele vechi nici alte noi n-au fost reprezentate în această stagiune... ceea ce dovedește disprețul actualei Direcțiuni pentru producția muzicală autohtonă" și cere stringent ca opera să-și justifice menirea : „educațiunea muzicală a poporului și stimularea forțelor creatoare românești". „Atîta vreme cît necesitățile de artă ale poporului nu sînt ținute în seamă, stimulate, clarificate și satisfăcute, poporul, publicul n-are de ce-și îndrepta pașii spre o instituție care nu îl interesează, care nu răspunde nevoilor sale".

Operei „trebuie să i se verifice activitatea din punctul de vedere : I al *muzicii* și II al *poporului.* Al muzicii înțelegînd porunca de stimulare și manifestare a forțelor de creațiune dramatică muzicală românească. Din punct de vedere al *poporului,* înțelegînd educația muzicală, cît și punerea la dispoziția marei mase populare, a bunurilor artistice muzicale" (Reprezentațiuni populare", „Cuvîntul", 28 mai 1931).

O rară cutezanță o au ideile cronicarului în legătură cu rolul pe care ar trebui să-l aibă muzica în societate ca și rechizitoriul pe care-l face vechii stări de lucruri : „Familia — care în alte părți este leagănul minunatelor reuniuni de muzică de cameră și al societăților orfeonice — la noi este cu desăvîrșire lipsită de cea mai elementară educație muzicală. Se face, e drept, și la noi în unele „case mari" muzică, în camere parfumate, cufundate în semiobscuritate la îmbelșugate ospețuri în voioase clinchete ale gentilei amfitrioane, în zornăitul neîntrerupt de „trianglu" al paharelor sau în falsele oftaturi surde ce răsună din

adîncurile unui comod fotoliu ; însă aceste şedinţe sînt dăunătoare exhibiţiuni pentru progresul culturii muzicale.

Concertele publice au devenit inaccesibile marelui public, fiind rezervate exclusiv unei minorităţi bogătaşe.

Pe urma războiului, avem destui îmbogăţiţi şi destui snobi care fac săli pline chiar concertiştilor mediocri — de preferinţă străini. Aceasta nu înseamnă însă ca profesorul, ofiţerul, funcţionarul, de la cel superior pînă la cel inferior, studentul, elevul din orice şcoală, muncitorul şi artistul român să fie lipsit de contactul cu arta muzicală care pentru categoriile sociale menţionate poate fi o adevărată nevoie sufletească. *„(Cultura muzicală în popor şi concertele publice,* Cuvîntul),. „Atitudinea potrivnică mersului firesc al muzicii, pe care au avut-o anul acesta oamenii politici" — iată ce condamnă cronicarul în articolul *Muzica românească în cadrul socialului şi naţionalului* („Cuvîntul", 5 ianuarie 1931). „Nu dezinteresaţi, ci cu ostilitate, făţiş manifestată — astfel s-au comportat politicienii faţă de muzică". Cîteva articole în ciclu au ca temă „Muzica românească sub influenţa crizei economice şi a politicii de partid". „Pe lîngă influenţele directe provocate de criza economică, artele se află astfel sub înrîuririle, poate şi mai accentuate şi mai deprimante, ale crizei sufleteşti, ale depresiunii morale determinată de criza economică" („Cuvîntul", 27 mai 1930). *Bugetul statului şi muzica,* este o altă temă abordată cu o mare tensiune explozivă de către cronicar. „Muzică — pare prea vaporos şi de competenţă unui grup prea restrîns, de iniţiaţi. Cînd însă este vorba de buget şi de muzică, va trebui să deschidem ochii, pentru a observa cu toţii laolaltă pentru ce şi cum se întrebuinţează aşa de împuţinatul ban al statului". („Cuvîntul", 30 noiembrie 1931).

În multe din cronicile sale, Breazul militează pentru orientarea populară a vieţii de concert şi de operă. Popular se referă la accesibilitatea preţurilor, la promovarea publicului larg în sălile de concert, şi nu numai la atît. „Fără a se tinde la diminuarea valorii artistice a reprezentaţiunilor, repertoriul este primul element asupra căruia va trebui să se hotărască, pentru ca reprezentaţiunile să corespundă nevoilor spirituale şi să contribuie la promovarea educaţiunii muzicale şi la consolidarea vieţii sufleteşti a poporului". „Impresariatul — atrage atenţia în alte cronici, trebuie — să aibă datoria de a proteja muzica românească". „Nu posedăm încă unealta de lucru : cartea. De la cartea de cîntece a poporului pînă la partitura muzicantului şi tratatul de muzicologie al savantului, totul ne lipseşte. În biblioteca sătească plugarul ar afla cărţile de cîntece, care făceau faimă pe vremea lui Anton Pann", semnalează Breazul, subliniind deopotrivă necesitatea organizării bibliotecilor atît la oraşe cît şi la sate. El a dat primul exemplu întocmindu-şi o bibliotecă muzicală unică în ţara noastră şi extrem de utilă cercetărilor în acest domeniu.

O vie atenţie este acordată creşterii artistice a soliştilor şi dirijorilor noştri. „Iată ceea ce dispare din viaţa noastră muzicală — arăta el în articolul *Dar soliştii noştri ?* — acea ardoare de continuă perfecţionare, acea pasiune pentru desăvîrşirea însuşirilor individuale, acea încordată şi susţinută voinţă de necurmată întrecere de sine" (12 ianuarie 1931, „Cuvîntul"). Cu o ironie acerbă, cronicarul caricaturizează chipul dirijorului intrus : „Iată, în vremea cînd eroii lui Caragiale trăiau şi aievea, nu numai pe scenă ca azi, cînd bătăuşul electoral era funcţie socială cu drepturi la recompensă şi bun trai, spiritul timpului a născocit şi realizat acel caracteristic tip — care la venirea „partidului" la „putere" se înfăţişează „şefului", cerîndu-i slujbă. Încheierea se ştie : respectivul postulant şi-a ales slujba : „dă-l de dă din băţ peste mozicanţi la fteatru".

Este uimitor de constatat urmărirea de către cronicar, a evoluţiei, la distanţă de decenii, a artei dirijorale a lui George Georgescu, de pildă. După o însufleţitoare cronică la concertul de inaugurare a Filarmonicii (Îndreptarea, 31 octombrie 1920), cronicarul îşi sporeşte exigenţa faţă de eminentul dirijor român „Vrem să-l vedem mai adîncit în tainele operei de artă, mai apt de a-i surprinde şi releva valorile estetice, mai *concentrat, mai interiorizat, mai conştient*" (Cuvîntul, 7 februarie 1927). Pentru ca în ultima sa cronică, G. Breazul să evidenţieze, după decenii împlinirea tocmai a acestor deziderate : („Festival Beethoven" revista Muzica 6/1960) „cu prestigioasa sa artă dirigenţială, fără încetare *interiorizată, concentrată şi adîncită printr-o judicioasă ierarhizare a valorilor expresive, umane, sociale şi estetice...* a interpretat maestrul George Georgescu cele două capodopere ale muzicii lui Beethoven" (uvertura „Leonora" 3 şi Simfonia IX-a).

„Interpretarea lui Folescu în cînt şi joc, a acestui rol — e vorba de Ion din Năpasta lui Sabin Drăgoi — s-a întipărit în conştiinţa noastră ca una din cele mai definitive creaţii de teatru muzical românesc cu care se poate mîndri poporul nostru pînă acum" (1 noiembrie 1942). Prestigiul cronicarului aducea confirmarea publică a valorilor de care se ocupa. „Acum vreo 15 ani — scria eminenta pedagogă pianista Constanţa Erbiceanu către prof. G Breazul la 7 decembrie 1941 — cînd am sfătuit pe d-na Şerbescu să se consacre muzicii, la primul ei debut în public, îmi trebuia o „voce cu greutate" care să afirme zisele şi speranţele mele. Acea voce s-a auzit. Poate atunci singura... Şi cu dînsa am clădit mai departe. Azi d-na Şerbescu a ajuns la un nivel în artă, cu greu cred depăşit de o pianistă de aceeaşi vîrstă din ţările apusene".

În fine, luptă pentru nou, pentru îndrăzneală creatoare: „Apoi — şi acesta-i păcatul de moarte în artă — de a uita prea des necurmata grijă de perfecţiune artistică a spectacolelor. Cea mai preţuită operă din repertor, cea mai reputată în ochii publicului îşi pierde prestigiul, dacă nu este continuu susţinută de nobilul suflu artistic de înnoire, de primenire, de viaţă proaspătă şi înviorătoare. Rutina ucide orice manifestare de viaţă : nicăieri ca în artă însă consecinţele ei nu sînt mai fatale şi imediate".

Critica muzicală exercitată de G. Breazul în ultima sa perioadă de activitate era pătrunsă de însufleţirea realizărilor contemporane, fără a abdica de la principiile sale de obiectivitate şi exigenţă. Asemenea trăsături întîlnim în articolele consacrate oratoriului *Tudor Vladimirescu* de Gheorghe Dumitrescu, unor evenimente din viaţa Uniunii compozitorilor, din activitatea de concert. El a luat condeiul îndemnînd pe ti-

nerii muzicologi la împlinirea ţelurilor culturii noastre actuale în *Studiul ştiinţific al creaţiei populare, sarcină de frunte a muzicologiei noastre* (rev. „Muzica", 3, 1954) sau reliefînd *Activitatea ştiinţifică a Conservatorului Ciprian Porumbescu* (rev. „Muzica", 1-2, 1955).

„Aducînd prinos de cinstire lui George Enescu la deschiderea Expoziţiei din casa memorială (6 mai 1956), profesorul a vorbit atît de frumos şi îndreptător pentru toţi cei care s-au dedicat studiului moştenirii enesciene : „Mai dornici de a coborî în suflete şi a asimila cît mai substanţial nepieritorul har de frumuseţe al artei lui, aşteptăm înfrigurati, de cîte ori ni se ivesc prilejurile, de a trăi cît mai intens sub farmecul muzicii enesciene. Tindem să-i adîncim cunoaşterea şi tumultoasa viaţă în care s-a izvodit, dramaticele frămîntări în care s-a întruchipat forma şi stilul ei... Ne deslusim cu anevoinţă ceaţa neştiinţei — nu ne sfiim a o mărturisi — şi vrem s-o risipim" (rev. „Muzica", 4-5, 1956).

George Breazul a ţinut să-şi exprime în scris, alături de alţi muzicieni de frunte salutul său Congreselor Partidului nostru.

Omul care, cum am arătat, şi-a identificat pentru prima dată la noi numele cu profesia de muzicolog, era modest din fire, din convingere, din conştiinţa că trebuie făcut foarte mult pentru progresul ştiinţei noastre muzicale. Către încheierea cărţii *Patrium Carmen*, el nu a scăpat din vedere : „Să nu ne sfiim a recunoaşte în fine că, cu toată migăloasa noastră stăruinţă de a descoperi resorturile ideologice, determinate în concepţiile de creaţie artistică ale compozitorilor români de azi, n-am izbutit să surprindem decît o infimă parte de nuanţe şi poate, nu pe cea mai importantă". Un exemplu de autoexigenţă, de proprie confruntare şi nemulţumire de sine.

În deceniile trecute, Breazul a cunoscut, ca atîţia alţi muzicieni ai noştri, strîmtorarea materială, piedici destule, ignoranţă şi ignorare. Cu sufletul plin de amărăciune făcea, înainte cu decenii, următoarea confesiune unui prieten, în privinţa condiţiei intelectualului — propria sa condiţie — : „ambiţii deşarte, minciună, trîndăvie, lux, dispreţ de muncă, goană după procopseală, iată atîtea păcate grele care rod şi nimicesc cel mai sănătos avînt de progres în ţară. Egoismul şi spiritul de gaşcă împreunîndu-se în cele mai odioase întrupări, sub masca patriotismului, impestează întreaga noastră viaţă politică. Cine eşti, înseamnă... ce posibilităţi reprezinţi pentru o grupare politică sau un membru al ei.

Pe aici traiul nu este destul de uşor. Mai ales ca simbriaş al statului, trebuie să tragi targa pe uscat. Eu n-o duc mai bine ca ceilalţi. Trăiesc modest de tot, cu singura bucurie a cărţilor mele şi a studiului..."

Breazul a sprijinit ca iniţiator de publicaţii muzicale, afirmarea prin operele lor a multor compozitori şi a unor muzicologi. O dovedesc scrisorile de mulţumire rămase, cum este aceea a lui Gheorghe Cucu (pe coperta în manuscris a cîntecului *Haz de necaz):* „păstrează, te rog, aceste rînduri de la un om care spre mulţumirea lui sufletească a găsit în d-ta, pe lîngă erudiţie, perseverare la muncă unită cu mari sacrificii, şi o inimă caldă şi duioasă de artist. Dacă aceste bucăţi vor vedea lumină apoi numai d-ta, dragă colega, le-o vei fi dat-o... Ai făcut atît pentru mine că nu mă voi putea niciodată plăti, decît doar cu o dragoste plină, prietenească, ce-ţi voi păstra mereu". Îndrăgit de mulţi muzicieni, Breazul a fost şi el supus, ca atîţia alţi artişti, servituţilor pe care vechea societate le rezerva oamenilor de cultură, găsindu-se obligat ca uneori să răspundă asprimei prin asprime.

Menţionat în mai multe enciclopedii muzicale, promovat să prezideze lucrări în cadrul congreselor internaţionale (ca de pildă la Congresul Mozart 1956) Breazul a fost ales membru în următoarele institute: Deutsche Musikgesellschaft, Leipzig (1927) ; Société Française de Musicologie (1928) ; Gesellschaft für Musikvorschung (1935) ; Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze (1942). În 1958, ca omagiu la împlinirea în anul precedent a 70 de ani de viaţă a fost ales membru de onoare al societăţii Gesellschaft der Freunde des Internationalen Musiker-Brief-Archivs Berlin, Charlottenburg. În articolul dedicat muzicianului român apărut sub semnătura cunoscutului muzicolog Müller von Asow în enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel) se arată : „Breazul este cel mai marcant muzicolog al României şi întemeietorul unei ştiinţe muzicale româneşti". În cartea *A román zene története* (Zenemükiadó vállalat, Budapest, 1963, pag. 106), Heszke Béla conclude la menţiunile dedicate muzicologului român : „Străduinţa sa exemplară, zelul său neostenit în cercetările muzicologice româneşti, entuziasmul pentru trecutul muzical românesc, sprijinul acordat eforturilor, tendinţelor afirmate de creaţia cultă germinată de inspiraţia populară, activitatea pedagogică ce înglobează mai multe generaţii caracterizează opera profesorului George Breazul".

În anii culturii socialiste, activitatea profesorului Breazul a cunoscut o preţuire demnă de valoarea şi semnificaţia ei. Pentru lucrările de muzicologie publicate în 1955 i-a fost acordată înalta răsplată — Premiul de Stat clasa I-a. Mai departe decît marea satisfacţie personală pe care o încerca, el s-a referit, în cuvîntul prilejuit de emoţionantul moment al înmînării premiului la cinstirea muzicologiei noastre: „Alături de creaţie şi interpretare — a spus el atunci — actul de stat la a cărui solemnitate participăm, evidenţiază o nouă categorie de preocupări şi activităţi în legătură cu arta muzicii în patria noastră, cea a cercetărilor ştiinţifice : muzicologia. Cel care vorbeşte, are datoria să însemne şi să accentueze istoricitatea evenimentului şi să-şi exprime cu toată căldura, adînca sa recunoştinţă faţă de Guvern şi Partid, pentru această punere în lumină şi cinstire a muzicologiei româneşti".

Opera cuprinzătoare şi originală, durată de George Breazul prin trudă şi excepţională abnegaţie, printr-o putere de muncă şi modestie ce amintesc de atribute enesciene, a intrat şi va intra tot mai adînc în conştiinţa iubitorilor de cultură din ţara noastră. Patriotismul, exigenţa profesională, curajul de apostolat pe un tărîm neumblat pînă la el îi conferă valoare de simbol pe calea suitoare a muzicologiei noastre. Înfăptuirile sale se cuvin înscrise la locul cuvenit în istoria ştiinţei noastre muzicale, în istoria culturii româneşti.

Spre acest ţel, însemnările de faţă nu sînt decît începutul.

Din corespondența lui Constantin Brăiloiu

Printre materialele pe care le adun de cîțiva ani, în scopul întocmirii unei monografii a marelui muzicolog român, Constantin Brăiloiu — de la a cărui moarte prematură se împlinesc 7 ani la 20 decembrie — se găsesc și cîteva scrisori trimise foștilor săi elevi și colaboratori. Corespondența bogată cu muzicienii romîni și străini (Ernest Ansermet, Paul Collaer, Vuillermoz, Béla Bartók, Marcel Mihalovici, Dinu Lipatti, I. Chirescu etc.), cu etnografi și dialectologi, (A. Gorovei, Ovid Densușianu, D. Caracostea etc.) ne dezvăluie personalitatea complexă și activitatea multilaterală a lui Const. Brăiloiu, concepția sa despre școala muzicală românească, preocuparea de a forma cadre care să continue cercetările științifice în domeniul creației populare, convingerea nestrămutată că aceste cercetări nu se pot desăvîrși decît printr-o muncă permanentă de gîndire și documentare.

Rezultatele activității științifice a lui Brăiloiu în domeniul intonației și ritmicii sînt de o importanță deosebită nu numai pentru folcloriști și etnomuzicologi ci și pentru compozitori. Prin descoperirea sistemului ritmic al copiilor, de o largă răspîndire la aproape toate popoarele de pe glob, simțim că ne apropiem de însești izvoarele universale ale muzicii. Multe idei au fost consemnate într-o scrisoare trimisă semnatarei acestor rînduri (21.VI. 1957): „Pentru mine, descoperirea uluitoare a fost identitatea ritmicii la cîntecele de copii în toate limbile. E poate cea mai mare problemă de care muzicologia s-a lovit vreodată". Înțelegerea modalităților de „acomodare" a unor limbi diferite ca accente, la scheme ritmice imuabile este o problemă pentru care Brăiloiu face apel la lingviști și muzicologi.

O latură în care Brăiloiu poate fi considerat deschizător de drumuri este cea a ritmicii populare. El nu se limitează la sistematizarea formulelor ritmice (după criterii diverse) ci urmărește descoperirea și formularea legilor de creație, evoluția lor în timp și situarea lor geografică.

Necunoașterea legilor care stau la baza ritmicii populare a derutat chiar și pe cei mai buni folcloriști, ale căror merite și realizări științifice sînt incontestabile. Nici utilizarea aparatelor de transcris (pentru măsurarea duratei și înălțimii) nu poate ajuta pe muzician dacă nu este călăuzit de principii teoretice temeinice și de o bună cunoaștere a fenomenului folcloric. De aceea, Brăiloiu atrage atenția folcloriștilor asupra automatismelor formației lor muzicale. Ei stabilesc, în momentul transcrierii, exclusiv raporturile de înălțime și de durată pe care le oferă sistemele cunoscute. Deci transcrierea lor este o „interpretare", de aici paradoxul muzicologului care se vede nevoit să considere rezolvate chiar problemele pe care și-a propus să le studieze. Această reducere de la necunoscut la cunoscut, compromite de obicei valoarea și integritatea transcrierii. Așa se explică de ce Bartók „nu s-a putut dezbăra niciodată de teoria modernă, siluind-o la nevoie. Nici chiar cînd a descris aksak-ul, n-a văzut limpede că sînt mai multe (probabil foarte multe) sisteme ritmice, deosebite prin chiar principiile lor: altfel nu scria măsuri cu 16 *mi*" (scrisoarea din 14.II.1957).

Deoarece sistemele ritmice specifice muzicii populare, dintre care Brăiloiu a studiat *Giusto-silabic* și *sistemul ritmic al copiilor*, au la bază legi de îmbinare și accentuare diferite de ale sistemului clasic european, se înțelege că scrierea unimetrică nu este compatibilă cu aceste formule ritmice. De nenumărate ori Brăiloiu se referă la greșeala de a folosi măsura în melodiile aparținînd acestor sisteme independente. „Sper că nu veți scrie cîntecele de copii în 2/4, ci după *La rythmique enfantine*. De asemenea trebuie părăsită împărțirea rîndului melodic în 4 + 4 silabe = 2 măsuri. Asta a fost o încercare (a mea) de împăcare a ritmicii clasice cu cea populară. Nu merge. Afară de jocuri și cîntece, fără îndoială în ritm de joc, silabele trebuie împreunate 2 cîte 2 prin "(scris, din 4.II.1958 sublinierea autorului).

Insistă asupra acestei probleme într-o scrisoare anterioară (din 14.II. 1957): „E cam greu să-ți dau în scris multe amănunte, dar din cîte înțeleg, colindele de care te ocupi sînt în giusto. Acesta nu se poate împăca cu măsurile occidentale. E de ajuns să te gîndești că grupul de cîte 2 optimi (corespund la 4 silabe din vers) și înseamnă de 2 ori doi timpi, cîtă vreme cele 4 optimi ale măsurii de două pătrimi înseamnă 2 timpi divizați, adică 4 *jumătăți* de timp. Pe de altă parte, măsuri ca 8 sau $^{11}/_{8}$ etc. *nu sînt* măsuri occidentale, ci lărgiri sau interpretări *arbitrare* ale sistemului occidental. Formula alcătuită din spondeu, piric și troheu nu este nicidecum o măsură conformă cu sistemul, ci una din combinațiile posibile ale ritmului *giusto*, în tablourile mele nr. A/51. Atît și nimic mai mult. Punctarea poate și nu poate fi o stricare a ritmului *„giusto"*. E însă de tot *neprobabil* ca vreodată o măsură occidentală să se potrivească. Asta nu s-ar întîmpla decît cînd cuvintele ar fi adoptate, rău sau bine, unei melodii de dans neîndoioase" (sublinierile autorului).

Despre tabelele de ritmuri și alte probleme dorim să discutăm cu alt prilej.

EMILIA COMIȘEL

Béla Bartók

– Preliminarii la un studiu de sinteză –

de LILIANA FIRCA

„Odată cu Bela Bartók ia sfîrșit o anumită direcție clasic-romantică, al cărei ultim reprezentant demn de interes este maestrul maghiar". Cu această apreciere tranșantă, căreia se adaugă și o alta: *„Bartók este probabil mai important prin caracterul sintetic al operei sale, decît prin cuceririle personale"*, unul dintre comentatorii săi [1]) fixează, poate intransigent, dar în orice caz cu deplin discernămînt locul în istoria muzicii al compozitorului de la a cărui moarte se împlinesc douăzeci de ani. Evaluînd în această perspectivă trăinicia și însemnătatea operei bartokiene, destinul creatorului ei apare comparabil cu al celor care — în mod periodic — au îmbogățit patrimoniul artei muzicale prin contribuții de sinteză, asimilînd și transfigurînd într-o calitate nouă datele stilistice ale unor epoci anterioare. Fără îndoială că măsura aportului lui Bartók este alta decît la Bach, Beethoven sau Brahms și aceasta datorită în primul rînd respectivului moment istoric. Succesiunea rapidă și diversificarea fără precedent a orientărilor estetice din epoca sa, i-au stimulat pe de-o parte creația, dar l-au obligat totodată s-o canalizeze într-un sens unic, acela de desăvîrșire a școlii muzicale naționale pe care era chemat s-o reprezinte. Subordonînd acestui țel toate celelalte tendințe ale veacului, de la impresionism și pînă la atonalism, Bartók și-a definit astfel drumul, un drum ce nu mai avea sorți de continuare și paralel cu care altele viabile se desfășurau, dar care încheia prestigios o întreagă etapă istorică, dominată de la Liszt și pînă la Stravinski de idealul inspirației folclorice. În slujba acestui ideal, Bartók va pune pătrunzătoarea sa capacitate de discernere, de generalizare și reducere la esență a modalităților expresive din folclor, pe care le înserează artei sale cu naturalețea utilizării unei „limbi materne". Nu numai acea extraordinară „forță elementară" a ritmurilor sau „energia pretonală" a unor formule melodice primitive — deja strălucit valorificate de Stravinski în „Sacre du printemps" — alcătuiesc chezășia originalității bartokiene, ci consecințele cu mult mai generale deduse de compozitor din explorarea limbajului folcloric. Sînt revelatorii în acest sens discursul ritmic a cărui continuă variație este asigurată de alternanțele metrice și de o etalonare ritmică în spiritul „parlando-ului" popular iar în structura melodică acea permanentă confruntare a principiului diatonic cu cel cromatic, mai întîi în cadrul modalului, apoi, prin desprinderea de acesta și prin absolutizarea amintitului procedeu, atingînd zonele atonalului. Așa după cum observă Stuckenschmidt, muzica lui Bartók lasă impresia inexistenței unor limite care să separe tonalitatea (respectiv modalul *n.n.*) de politonalitate și atonalitate; „aceste trei modalități de expresie — scrie muzicologul — sînt reunite și contopite de o mînă suverană, într-o sinteza armonioasă [2])."

Desigur că, prin unele laturi ale temperamentului său artistic, prin raționalismul concepțiilor, prin rigoarea și luciditatea teoretică, prin predilecția pentru formulările și construcțiile fundamentate pe legi matematice, Bartók este compozitorul unei epoci ce avea să dea acestor trăsături o largă rezonanță, dar care în cazul său, slujesc un univers *finit* sub aspectele sale estetice fundamentale.

[1]) André Hodeir, *La musique depuis Debussy, Béla Bartók*, p. 77, 78.

[2]) H. H. Stuckenschmidt, *Musique nouvelle*, p. 197

Spre o unificare în metoda de predare a artei cîntatului la pian

de THEODOR BALAN

Este indiscutabil că arta cîntatului la pian reprezintă un proces artistic viu, care nu este bazat în primul rînd pe teoretizări. Dar, nu e mai puțin adevărat că tot ceea ce se petrece în procesul formării tinerelor elemente școlarizate nu trebuie să contravină unor anumite adevăruri, unor anumite caracteristici, pe care sîntem înclinați să le numim premizele pianisticii contemporane. Deși există, pe anumite probleme, unele studii de specialitate și nici nu se poate tăgădui concordanța dintre metodele de predare ale tuturor marilor pedagogi contemporani, nu s-a făcut pînă în prezent o încercare de sistematizare totală, atotcuprinzătoare, a întregului material ce stă la baza pianisticii contemporane.

Așa cum în trecut teoretizările au urmat întotdeauna practicii vii, deschizînd mai departe alte orizonturi, tot astfel și în prezent, poate că lipsa unui răgaz suficient nu a îngăduit încă teoreticienilor să stabilească toate caracterele artei pianistice contemporane. Codificatorii marilor sisteme sînt întotdeauna în afara timpului fenomenelor „codificate". Aristoxenos, care a trăit în secolul al IV-lea î.e.n., este primul care a „codificat" sistemul tonal grec, cu mult după epoca de înflorire a muzicii grecești ; Aristeides Quintilianus și Gaudentius au stabilit denumirea gamelor bizantine abia în secolul III al e.n., iar Flactus Alcuin a statornicit tonalitățile bisericești apusene în secolul VIII, multă vreme după ce acestea își făuriseră un făgaș și se impuseseră în viața muzicală.

Același fenomen s-a produs și în procesul de sistematizare a curentelor ce s-au succedat în evoluția pianisticii. Dacă astăzi, vorbim spre pildă despre curentul mecanicist sau despre școala anatomo-fiziologică, aceste expresii desemnînd noțiuni clare, nu e mai puțin adevărat că a fost nevoie de un răgaz apreciabil, aproape un secol, pentru ca mecanicismul să fie „descoperit" și „codificat" ; de asemenea și curentul anatomo-fiziologic, care a urmat impulsului pe care l-au dat pianisticii libertățile jocului instrumental ale unor pianiști ca Chopin și Liszt, s-a închegat ca sistem abia în secolul următor aceluia în care marii compozitori i-au determinat existența. Și în domeniul nostru, teoreticienii au succedat curentului viu, pianisticii noi a unor mari personalități. Pedagogii, interpreții și doctrinarii nu au făcut altceva decît o sistematizare a faptelor vieții muzicale din domeniul pianului.

Astfel privite lucrurile, s-ar putea ca de la început să ni se obiecteze că încercarea de a stabili profilul pianisticii contemporane ar fi prematură, deoarece lipsa de perspectivă în timp nu îngăduie această sistematizare. Totuși, cu cît vom încerca mai devreme să deslușim aspectele artei pianistice contemporane, cu atît cei ce vor urma mai departe pe această cale vor avea roade mai ușor de obținut.

Ca să ne putem gîndi la o unificare a metodei de predare în arta cîntatului la pian, trebuie mai întîi să stabilim caracterele generale ale artei contemporane interpretative în acest domeniu. Din manifestările generale și din încercările de teoretizare, se pot oare desprinde caracterele ce domină această artă ?

Credem că da.

Ultimul mare curent care a dominat pianistica, la începutul acestui secol, este al școlii anatomo-fiziologice. Rudolf Maria Breithaupt a fost acela care a teoretizat în multe lucrări, începînd din primul deceniu al secolului nostru, școala brațelor libere, a așa zisei „tehnici naturale", statornicind în modul cel mai amănunțit toate funcțiile aparatului pianistic extins la întregul braț, cuprinzînd și încheietura umărului, iar în unele cazuri fiind ajutat de întregul trunchi. Curentul anatomo-fiziologic, al cărui precursor a fost un alt teoretician de la sfîrșitul secolului trecut — Deppe — nu făcea decît să sistematizeze cerințele unor compozitori care pretindeau prin scriitura lor enorm de multe funcțiuni ale mîinilor și brațelor, fără de care muzica lor nu s-ar fi putut executa. Întotdeauna tehnica pianului a fost izvorîtă din ne-

cesitățile de adaptare ale pianiștilor și pedagogilor la cerințele din ce în ce mai mari ale compozitorilor. Fenomenul nu a fost propriu numai pianului ci și altor instrumente (cazul Paganini este edificator).

Desigur că în evoluția artei pianistice școala anatomo-fiziologică a reprezentat o etapă de o importanță covîrșitoare. Marile sale învățăminte sînt și astăzi actuale pentru că tehnica pianului fără libertatea de brațe și fără gestica atît de minuțios, atît de analitic descrisă de Breithaupt, urmat îndeaproape și de o seamă de alți pedagogi, nici nu poate fi concepută.

Există totuși — astăzi — o tendință de exagerare a rolului gesticei, care e născută de însăși importanța pe care o are acest curent; s-a neglijat controlul asupra sunetului, crezîndu-se că se poate ajunge la o anumită sonoritate cu o gestică foarte atent studiată. Cu alte cuvinte, s-a acordat un prea mare credit gesticei, plecîndu-se de la premiza că un anumit gest poate determina în mod necesar un anumit sunet. Plecîndu-se de la gest la sunet, controlul auzului se face de la periferia conștiinței iar controlul gesticei din centrul conștiinței. În felul acesta, centrii motori sînt plasați pe primul plan al importanței iar sfera auditivă pe un plan secundar. Se subestimează rolul conducător al auzului, iar această deficiență are rezultate foarte dăunătoare asupra sunetului, asupra muzicii însăși. Am văzut tinere elemente care depun eforturi vizibile pentru ca frumusețea atacului (gestic) asupra claviaturii să fie ireproșabilă; nu se preocupă suficient de rezultanta sonoră, ca și cînd scopul pe care-l urmărește pianistul ar fi unul de ordin coregrafic, degetele fiind agenții de expresie, care fac pași pe tastatură, pași ce trebuie să fie cît mai grațioși și cît mai expresivi. Nu am vrea să acreditățm opinia că gestica sau mișcările cît mai diferențiate nu trebuiesc cultivate în amănunțime, dar așa cum un dansator face ore întregi de antrenament pentru ca dobîndind suplețe și preciziune în toate mișcările pe care le pretinde un anumit pas de dans, mișcări destinate a servi numai scopului expresiv al dansului, tot astfel și un pianist va cultiva gestica numai pentru a putea obține sonoritățile dorite. Aceste sonorități, însă, trebuiesc controlate cu o acuitate excepțională. atenția pe sunet fiind aceea ce trebuie să stea în permanență în centrul conștiinței: sunetul să conducă gestul. De la sunet la gest, iar nu de la gest la sunet!

Iată obiecțiunile ce se pot aduce unei aplicări prea zeloase, oarecum deformate, a principiilor școlii anatomo-fiziologice. Școala contemporană, ridicînd la rang de „auz creator" rolul urechii muzicianului, cultivînd ceea ce se numește „complexul copilului minune", tinde să așeze pe plan secundar întreaga motorică a instrumentistului și să o subordoneze auzului. Acest principiu nu este îndestul de cunoscut și nici practicat în școlile noastre de muzică, deși toți marii pianiști contemporani și pedagogii de faimă îl aplică fără rezerve. Este cea mai importantă dintre premizele pianisticii actuale, ce nu poate fi neglijată de către cei ce încearcă să caracterizeze aspectul artei pianistice contemporane.

Din această premiză decurg o seamă de alte caracteristici. Tehnica privită ca funcție eminamente artistică este una din consecințele logice. Tehnica nu poate constitui un scop în sine, ci doar un mijloc pentru realizarea scopului. Epoca pianiștilor care ne înfățișau performanțele lor acrobatice este de mult depășită. Virtuozii prestidigitatori ai instrumentelor muzicale nu mai au ce căuta pe podium-ul sălilor de concert. Cînd se studiază, tehnica va fi de cea mai bună calitate, deoarece fiecare notă trebuie să aibă o valoare expresivă, trebuie să servească contextului menit să ne comunice gîndirea compozitorului. Funcțiunea tehnicii, în interpretare, este secundară, în înțelesul că oricît de bine ar fi condusă, oricît de minuțios ar fi șlefuită, ea va servi doar comunicării mesajului pe care-l conține muzica. *Cum* realizăm o pagină de muzică va fi întotdeauna subordonat ideii de *ce* anume comunicăm.

Compozitorii ne-au învățat din ce în ce mai mult cu creații ce conțin o gîndire tot mai densă, imagini muzicale tot mai numeroase. Pianiștii contemporani se străduiesc să ne comunice aceste imagini. De la imaginea muzicală la formele de expresie, de la conținut la formă, iată o altă premiză a pianisticii actuale și a artei contemporane în general. Această premiză are repercusiuni și asupra felului de studiu; este de neconceput un studiu nemuzical în care pianistul să nu se preocupe de ceea ce are de adus la cunoștință celor ce-l ascultă. Procesul cunoașterii artistice pe care mai întîi trebuie să-l realizeze interpretul nu se poate consuma decît dacă în cadrul studiului pianistul are tot timpul prezent scopul său și anume să redea imaginea muzicală prin mijloacele cele mai adecvate. Este de neconceput un studiu „tehnic", adică desprins de sensul scrieturii muzicale. Dacă îl ignorează, pianistul poate să cînte doar „note" și se va mărgini la o redare obiectivă, fotografică, a textului.

Putem deci trage concluzia că din felul în care este orientată școala pianistică actuală, este determinant pentru interpret ca încă din perioada studiului să nu se facă abstracție de conținutul expresiv, studiindu-se *muzical*, în sensul că întregul *conținut* al paginilor studiate să fie pus în evidență.

Tot atît de evidente sînt și alte tendințe ale pianisticii contemporane: universalitatea, cunoașterea unor legi din fizică și acustică, interpretările re-creatoare, studiul conștient al mișcărilor necesitate de tehnica instrumentală.

Tendința spre universalitate reprezintă o ultimă etapă în evoluția pianisticii, privită sub unghiul unei cît mai largi cuprinderi a repertoriului universal. Cu cincizeci de ani în urmă, era greu de conceput ca un așa zis specialist în interpretarea de compozitori romantici să abordeze și repertoriul preclasic sau modern. Astăzi ni se pare cu totul firesc ca pianiști de talia lui Richter, Horowitz sau Artur Rubinstein să atace toate genurile și toate stilurile. Nu există o incompatibilitate între a interpreta Stravinski și Brahms pentru că, în prim rînd, aceasta reprezintă un rezultat al procesului de îndrumare pedagogică. Așa sînt crescuți astăzi muzicienii interpreți, iar dacă există în comportarea unui tînăr element o slăbiciune pentru un anumit fel de muzică, în loc ca acest sector să fie neglijat, se insistă tocmai pentru remedierea slăbiciunii. Pianiștii trebuie să poată interpreta orice compozitor.

De această constatare vom lega și un aspect al tehnicii complete pe care sînt ținuți să și-o făurească

pianiștii actuali. Tot ca un rezultat al ducerii pînă la ultimele consecințe a teoriilor școlii anatomo-fiziologice, tehnica de brațe, de acorduri, de mare amploare, a căpătat o importanță precumpănitoare în cadrul mijloacelor de exprimare ale pianiștilor. S-a subestimat însă, ceea ce sîntem obișnuiți a numi tehnică de degete. Abia în ultimele două, trei decenii s-a cultivat armonios atît tehnica de brațe cît și aceea de degete, ajungîndu-se la tipul pianistului contemporan, care posedă în ansamblul motoricii sale *toate* funcțiile de care trebuie să dispună un pianist înclinat să cuprindă un repertoriu cît mai divers.

Există anumite secrete de rezonanță pe care un geniu ca Chopin le putea intui, dar pe care tinerele talente de azi trebuie să le cunoască rațional. Profilul sunetului pianului, modul în care se produc armonicele superioare, posibilitatea de variație a timbrului, armonicele aurale pe care și le fabrică urechea singură, raportul logaritmic dintre tăria sunetului și intensitatea acestuia, „odihna activă" pe care a enunțat-o Secenov, — iată numai o seamă dintre marile probleme ale științei contemporane care au o legătură nemijlocită cu problemele de pianistică.

Să luăm doar cîteva dintre acestea și să le deslușim în cîteva cuvinte. Teoreticianul german Tetzel a încercat să dovedească cu argumente sprijinite pe constatări de laborator, luîndu-l ca susținător al teoriilor sale și pe marele fizician Planck, că la pian culoarea reprezintă o „superstiție oarbă". Cu alte cuvinte, nu ar exista nici o posibilitate de variație a timbrului la același grad de intensitate sonoră. Timbrurile deosebite ar fi doar o iluzie și — susținea acesta — a se merge pe teoria existenței culorii, ar însemna să se nesocotească natura instrumentului.

Dacă astăzi toată lumea este de acord că tezele lui Tetzel au fost într-o mare măsură dăunătoare în evoluția pedagogiei pianului, nu e mai puțin adevărat că acum două trei decenii așa zisele adevăruri susținute de acesta aveau circulație curentă. Dacă n-ar fi să luăm decît trei argumente cu care să-l combatem, și încă ne-am întări sentimentul de mirare asupra modului în care aceste senzaționale teze au cucerit la un moment dat lumea pianiștilor.

Mai întîi împrejurarea că urechea omenească își fabrică singură o seamă de armonice, care nu sînt decît ale ei, armonicele aurale, pur subiective ; deci, controlul acustic în laborator nu poate dovedi totul, fiindcă sunetele emise de pian nu sînt destinate instrumentelor de laborator, ci auzului omenesc.

În al doilea rînd, realitățile estetice nu pot fi contestate prin probe de laborator. E ca și cînd ai contesta lumina ce inundă un tablou, argumentînd că proba de laborator nu o găsește pe pînza unui pictor celebru.

În al treilea rînd, faptul că toți marii pianiști au posibilități de culoare, reprezentată printr-o infinitate de timbruri sonore, constituie cel mai pregnant argument în sprijinul existenței culorii în jocul pianistic.

Ne-am oprit mai mult asupra problemei culorii la pian, pentru că orice învățămînt actual care tinde să dezvolte o paletă cît mai bogată în arsenalul de mijloace expresive ale tînărului pianist nu poate pleca decît de la premiza existenței culorii. Nu poți școlariza un elev decît dacă-i ceri eforturi pentru crearea unei cît mai mari diversități timbrale.

Studiul cu mîinile separate este dovedit științificește a fi cel mai eficient. De ce? Secenov a dovedit că o mînă care lucrează sporește posibilitățile de odihnă ale celeilalte mîini, care în același timp nu lucrează. Dacă ambele mîini s-ar odihni deodată, procesul odihnei ar fi mai lent, mai puțin activ. Efortul pe care-l face una din mîini inhibă centrii motori ai celeilalte și grăbește procesul de odihnă, care capătă astfel denumirea de *odihnă activă*. Iată un alt caz cînd cunoașterea legilor științifice întărește baza învățămîntului pianistic.

Interpretările re-creatoare se leagă de cele ce am spus. Dacă descoperim fondul adînc al gîndirii compozitorului, dacă pe de altă parte ne făurim o tehnică de o calitate cu totul superioară, pe care o punem în slujba ideilor ce stau la baza compoziției ; dacă încercăm să facem, împreună cu compozitorul, drumul de la cele mai ascunse intenții pînă la cele mai minuțioase notații, această operă de interpretare nu reprezintă numai traducerea în sunet a unor semne muzicale, ci reclădirea unui monument sonor în care cunoaștem scopul către care s-a tins. Interpretările nu mai sînt palide oglindiri ale unei gîndiri vag înțelese, ci retrăiri vii ale unor sensuri pe care le-am deslușit perfect. Desigur, la acest nivel superior, se poate ajunge numai după ce parcurgem un drum lung de muncă și strădanii.

Tehnica privită ca funcție artistică se făurește tot potrivit unor adevăruri puse în lumină de școala contemporană. S-a constatat că o mișcare conștientă, la care participă atenția susținută a subiectului, este cu mult mai eficientă decît o mișcare necontrolată. Rezultatul unei munci încordate dar cerebralizate este cu mult mai valoros decît al unei munci negîndite. Astăzi, un pedagog conștient tinde să creeze în conștiința elevului o suprapunere a motoricii cu auzul, să realizeze ceea ce se chiamă în pedagogia contemporană „complexul copilului minune".

★

Am trecut în revistă o seamă de caracteristici ale pianisticii contemporane. Desigur că deși învățămintele curentului anatomo-fiziologic au fost depășite, completîndu-se cu o seamă de noi elemente, școala anatomo-fiziologică, cu datele ei, rămîne încă actuală. Dar, nu fiziologismul — de care școala contemporană se servește din plin, este acela pe care se mai pune accentul astăzi, ci psihologia. Controlul asupra eficienței îndrumărilor ce se dau pianiștilor nu mai este în special exterior, gestic, ci este mai cu seamă un control interior, psihologic. Elevul trebuie mai întîi să fie făcut să audă, să resimtă anumite senzații, să înțeleagă anumite legături și numai în vederea obținerii acestor rezultate să se controleze și gestic. Nu vrem să lăsăm să se creadă că anatomo-fiziologii negau necesitatea controlului auditiv. Ei nu o negau, dar o subestimau. Școala contemporană face o revoluționară deplasare de accent, schimbîndu-l de pe gestică exterioară pe psihologie. Abia acum înțelegem marele adevăr pe care l-a rostit Liszt cînd a spus : „Îmi făuresc tehnica din fundul sufletului!".

Nu am întîlnit în nici o lucrare contemporană în legătură cu arta pianistică expresia de „școală psihologică". Este cert că încercarea de a statornici o anumită denumire unui curent încă în formație implică

un însemnat grad de îndrăzneală. Dar, credem că o altă denumire nu i se poate da, deoarece toți teoreticienii care l-au fundamentat, începînd cu marii pedagogi ruși Hofman, Safonov, Leschetitzky, Nicolaus Rubinstein și sfîrșind cu teoreticienii contemporani: Margueritte Long, H. Neuhaus, Carl Martienssen, Constanța Erbiceanu, Florica Musicescu, Stoianov etc. tratează toate aceste probleme pe plan psihologic, adoptînd ca singură metodă de expunere a teoriilor lor și de control al practicei realizărilor, metoda psihologică. De aceea, cînd am afirmat că accentul de importanță s-a deplasat de la fiziologie la psihologie, nu am făcut decît să sintetizăm ceea ce este nou în pianistica zilelor noastre.

Dacă astfel stau lucrurile, nu este oare folositor ca toate aceste adevăruri să fie cunoscute și să aibă urmări practice?

Credem că da și iată pentru ce considerațiuni.

Formarea unui pianist de tip contemporan necesită îndelungate eforturi atît din partea elevului cît și a pedagogului. Profilul artistic pe care-l determină noua orientare a pianisticii reprezintă o problemă structurală. Primul profesor de pian este mai important în formația unui talent decît ultimul. Este foarte greu ca după ce un tînăr talent a fost îndrumat pe un anumit făgaș, să i se adauge la o vîrstă matură caracterele pe care le prezintă pianistica actuală. E greu să-l faci să audă și să resimtă, să-l faci să comande cu auzul său intern toată complicata și laborioasa activitate motorică, atunci cînd ani de-a rîndul auzul său se retrăsese timid la periferia conștiinței. Cîte mii de ore ar fi economisite în activitatea profesorilor de conservator, dacă toate elementele ajunse la acest nivel ar fi școlarizate în mod uniform.

Desigur că nu se poate concepe o școlarizare „identică", ci doar una unitară, care să respecte marile coordonate, marile premize ale pianisticii contemporane, ce se pot deslușì în prezent. Însă, acelea asupra cărora se poate cădea de acord că există ca adevăruri incontestabile trebuiesc respectate. Dacă se contravine marei linii pe care o urmează pianistica mondială, orice muncă făcută împotriva curentului este nu numai inutilă, dar și dăunătoare. Astăzi, nu există un acord între felul de a preda al îndrumătorilor noștri. Fiecare predă ce a învățat (sau ce nu a învățat). Nu credem că este întîmplător faptul că, la concursurile internaționale, cele mai slabe rezultate le-am dat tocmai în domeniul pianului.

Pentru ca cele expuse să îmbrace și un aspect de consecințe practice, îmi îngădui a crede că ar fi potrivit ca punctele pe care le-am enunțat ca premize ale pianisticii contemporane, să constituie doar o propunere, un început de discuție, o bază de la care să se plece în vederea desemnării profilului contemporan al artei interpretative în acest domeniu. Aceste premize pot fi completate cu altele, încercîndu-se astfel a se sistematiza și unifica întreaga materie.

Dacă se va ajunge la rezultate, acestea pot constitui baza unei unificări teoretice și practice în materia artei cîntatului la pian, de pe urma căreia ar avea de cîștigat atît cadrele învățămîntului muzical cît și tinerele elemente ce sînt îndrumate în școlile noastre.

Pianul, instrument de cultură muzicală

Problema cursului de pian general este, după părerea mea, una din problemele cheie ale învățămîntului muzical.

În restructurarea învățămîntului muzical din anul 1950 s-a prevăzut un număr mai mare de profesori pentru această catedră, printre care se găseau elemente de frunte ca: Prof. Silvia Căpățînă, Magdalena Cocorăscu, Eugenia Ionescu, Irina Lăzărescu, etc. Acest colectiv a crescut în așa măsură, încît în ultimii ani, catedra număra 16 profesori, iar azi numărul acesta este depășit.

Grație străduințelor și muncii pionierești a vechilor cadre, nivelul catedrei s-a ridicat mult, atît din punct de vedere profesional cît și organizatoric și disciplinar. Cursul de pian general a început să fie frecventat mai regulat și necesitatea lui să fie recunoscută. Munca de lămurire dusă de profesori a dat roade în convingerea studenților, în special a celor mai destoinici, asupra aportului important pe care îl aduce cunoașterea acestui instrument în complexul de învățămînt. Și totuși, cu toate consfătuirile și discuțiile duse în cadrul catedrei, nu s-a ajuns încă la o viziune generală limpede și omogenă asupra obligațiilor acestui curs și asupra modului în care trebuie să se desfășoare, pentru a căpăta un maximum de randament într-un timp cît mai scurt.

Numeroasele probleme prezentate de diversitatea pregătirii și a posibilităților studenților care îl frecventează, specialitățile diverse pentru care se pregătesc, prilejuiesc discuții permanente despre aspectul cursului.

Am impresia că dacă acest aspect nu este simplu, este foarte limpede: prin învățămîntul pianistic se poate căpăta și completa o cultură muzicală generală, obligatorie în special în cazul viitorilor muzicieni.

Muzica este arta sunetelor. Complexitatea sa armonică și contrapunctică nu poate fi redată individual, vocal; omul are o singură voce. În schimb, el are două mîini și zece degete. În afară de orgă și într-o mai mică măsură, de harpă, pianul este singurul instrument prin care se poate reda un text armonic sau contrapunctic.

Cursurile teoretice scriptice vor fi înțelese cu mai multă ușurință și realizarea lor sonoră le va putea da o dezvoltare și un avînt artistic sporit. Pianul le va da totodată bucuria de a descoperi ei însuși exemple polifonice și armonice, cîte o dată de o simplicitate absolută, dar de calitate înaltă, în operele marilor maeștri. În acest mod li se va dezvălui latura artistică îmbinată cu cea științifică a acestor discipline.

Înregistrările constituie un auxiliar puternic în cultura muzicală. Totuși, auditorul rămîne pasiv în fața aparatului; ființa lui nu activează, nu participă, nu

de MARIA CERNOVODEANU

lucrează. Discul sau banda le poate avea, într-o mare măsură, orice amator. Muzicianului specializat i se cere mai mult. Cine a avut fericirea să asculte și *să vadă* pe marele nostru Enescu cîntînd la pian o partitură de orchestră își poate da seama imediat de aceasta. George Breazul spunea elevilor săi: „Copii, acesta (pianul) este unealta voastră!".

Țelul către care trebuie să tindă orice tînăr care se dedică muzicii este acela de a deveni un element format cît mai complet, atît din punct de vedere practic cît și teoretic; de a-și dezvolta sensibilitatea pentru a putea fi în măsură să resimtă și să retransmită orice operă de artă muzicală.

În momentul de față, după un bilanț de 15 ani de muncă, avînd conștiință de realizările înfăptuite dar și de lipsurile ce rămîn încă de împlinit, forurile superioare se preocupă de o perfecționare a programelor analitice în vederea unei noi etape sprijinită pe experiența trecută, pentru o continuă îmbunătățire practică a culturalizării viitoarelor cadre muzicale.

★

Căile urmate de un adult pentru învățarea pianului sînt, bine înțeles, cu totul altele decît cele urmate pentru un copil. Mișcările manuale necesare mînuirii instrumentului pot fi explicate în mod științific și supraveghiate de executant cu o altă concentrare a atenției, pentru stăpînirea lor. Mîinile sînt adesea mai rigide, dar forța și disciplina mușchilor fiind deja formate, vor putea conduce și reda o înșiruire de sunete în mod conștient. Noțiunile teoretice de toate gradele căpătate la cursurile respective sînt explicate în mod științific și vor fi înțelese și acumulate într-un ritm rapid. Practica, latura artistică, adică fondul, legată de teorie, adică de latura științifică, va putea da pianului general posibilitatea adevăratei sale meniri, repet, aceea *de a învăța muzică* pe viitorii pedagogi muzicieni, dirijori, muzicologi și compozitori.

Programele analitice întocmite în acest scop trebuie deci să aibă o viziune largă și o mare diversitate în ceea ce privește materialul de studiu. Principiile de bază ale tehnicii instrumentale explicate în mod științific vor fi însușite și aplicate în măsura necesară unei citiri pianistice, curgătoare și muzicală, pînă la absolvire. Gamele, acordurile și arpegiile mari și mici de 3, 4 și 5 sunete cu răsturnările lor, diferitele cadențe în toate tonalitățile, cadențele modale, vor figura pe primul plan. În schimb, se poate lucra un minimum de studii scurte, axate pe problemele din „Studiile pentru pian Czerny-Gnesina", Czerny op. 261 și 821. Clementi — Exerciții.

Operele lui J. S. Bach precum și a predecesorilor săi, sau a fiilor lui, vor constitui coloana vertebrală a întregii desfășurări a studiilor. Pe ele se poate baza întregul învățămînt polifonic de la primele încercări ale diafoniei și a discantului, pînă la perfecția și complexitatea marilor fugi.

În ceea ce privește sonatele, se vor parcurge toate stadiile, de la micile sonatine (complet diferite de primele sonate din care se pot citi de către cei începători numai cîte un fragment) la sonatele clasice, romantice, moderne și contemporane. Și din acestea se pot învăța fragmente caracteristice de către cei care nu sînt încă în măsură să citească opera întreagă. Fiind vorba de căpătarea unei culturi muzicale generale, diversitatea stilurilor și a caracteristicilor fiecărui gen precum și calitatea operelor trebuie să treacă pe primul plan.

Piesele din epoca romantică vor dezvolta cantabilitatea, fantezia și sensibilitatea muzicală a executanților. Epoca modernă poate fi studiată, în special, sub aspectul caracterului nou adus de școlile naționale. Va trebui să se acorde o atenție deosebită muzicii contemporane, atît de complexă, de puțin cunoscută și atît de greu înțeleasă.

★

La disciplina pian general iau parte studenți cu pregătire anterioară extrem de diferită: absolvenți ai școlilor medii, secția pian principal, absolvenți ai școlilor pedagogice, ai școlilor populare de artă și chiar unii candidați, pregătiți în particular, adesea însă cu multe lacune.

Facultatea teoretică a Conservatorului cuprinde, după cum se știe, mai multe secții: pedagogie, dirijat cor, muzicologie și compoziție.

La acest curs iau parte și studenții din Facultatea practică, secțiile canto, instrumente de suflat și percuție. Fiecare din aceste secții au specificul și cerințele lor.

La secția pedagogică, cred că ar trebui pus accentul în special pe dezvoltarea artistică a viitorului profesor de muzică. Învățămîntul este o menire. Răspunderea profesorului de muzică este mare, căci el plămădește generațiile viitoare. Arta deschide calea către Frumos și Bine, către estetică și etică; dacă lecția de muzică se mărginește în a învăța o teorie uscată, un solfegiu fără nici o spontaneitate, un dictat chinuit ori un cor la care participanții nu pun nici un interes, rămîne problematică atracția tineretului pentru muzică și artă.

Profesorul este marele maestru care luminează calea. Formarea lui artistică, nivelul său cultural și calitatea sa omenească și profesională au deci o mare înrîurire asupra viitorului său mod de comportare. Pentru a ajunge la nivelul dorit, el trebuie să fie în măsură: 1) să citească la pian, pentru documentarea sa personală, o piesă corală pe care o va prezenta în clasă; 2) să poată susține armonic, orice cor, de la cel la unison din primele clase, la corurile mari pe 3—4 voci din ultimii ani de școlaritate; 3) să fie în măsură, dacă este posibil, să poată exemplifica singur la pian diferite mici piese, fapt care ar da lecțiilor de muzică, încă din primii ani, un caracter mai atrăgător și mai interesant. Pen-

tru aceasta, el trebuie să cunoască literatura muzicală simplă, dar caracteristică, pentru a putea exemplifica natura și stilul diferitelor genuri; să execute ușor orice cadență sau înlănțuire de acorduri; să fie în măsură să citească la pian concomitent în mod independent și curgător cel puțin două voci.

Dirijorii de cor, mai mult decît profesorii, sînt datori să citească anticipat la pian, partiturile corale ce vor avea de dirijat.

Muzicologii trebuie să fie pianiști buni, căci fie pentru a putea face o analiză *personală* justă a unei opere noi, fie pentru a cerceta opere de un anumit gen, a unei epoci sau a unor compozitori, nu se pot bizui numai pe înregistrări mecanice sau pe cercetări și păreri străine. Ei au datoria să studieze muzical asemenea opere, prin propria lor analiză. Va fi foarte folositor pentru aceasta, și cîntatul la patru mîini sau mici ansambluri.

Este bine înțeles că compozitorii trebuie să aibă de asemenea o știință pianistică dezvoltată, atît pentru a putea studia operele predecesorilor lor sau celor contemporani, cît și pentru a putea prezenta personal propriile lor lucrări.

Pianul va constitui pentru studenții de la secțiile suflători și percuție, un ajutor prețios în consolidarea noțiunilor teoretice și un aport important în dezvoltarea lor culturală. Sînt recomandabile, în program, reducerile de partituri la patru mîini și mici acompaniamente. Același ajutor îl vor găsi în studiul pianului și studenții de la secția canto. Aceștia însă nu au atît nevoie de reduceri orchestrale, cît de lieduri.

★

Pentru realizarea acestor sugestii, ar fi necesară o reconsolidare a programelor actuale. Astfel, dacă cursurile ar fi predate în colective formate din cîte 4 studenți (totalizînd deci 2 ore), pentru secțiile pedagogice, dirijat cor, suflători și percuție, — fiecare din ei ar putea beneficia, *prin obligativitatea prezenței la întreaga lecție,* în afară de jumătatea de oră care-i este consacrată personal, de explicațiile date de profesori celorlalți trei colegi de colectiv, în alte probleme (tehnică, epocă, stil, interpretare).

În privința studenților de la compoziție, cărora li se acordă actualmente o oră individual, grupa s-ar reduce la doi. Tot astfel ar trebui să se procedeze și față de studenții de la muzicologie, cărora le este planificată în prezent numai o jumătate de oră, ceea ce îmi pare insuficient.

În acest mod, s-ar căpăta de către studenți un mult mai mare bagaj de cunoștințe și noțiuni, pe care în scurtul timp ce-l au pentru studiu individual, le-ar aplica mai ușor.

Este adevărat, că pentru aceasta se va cere și din partea profesorilor, cu deosebire a celor tineri, o muncă mai intensă și mai sistematizată, ale căror rezultate însă ar constitui, fără îndoială, o mai deplină realizare a scopurilor acestui curs de pian general.

Tipărituri ale Editurii muzicale

George Enescu

OEDIPE

Opus 23 partitura

Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, tipărește, în scopul difuzării în țară, partitura operei *Oedipe* de George Enescu. Lucrarea se prezintă ca o realizare tehnografică originală : textul grafiat cu peniță, de mîna lui George Enescu ; coperta legată în mătase neagră ; titlul și numele autorului cu litere aurite ; 560 pagini manuscris în reproducere fotografică.

Textul manuscris este precedat de un index în limbile română și franceză cuprinzînd numerele principale ale operei, personajele și explicațiile unor semne de nuanță mai puțin utilizate.

Pe lîngă înalta valoare artistică a operei, cît și aceea de document, prin prezentarea grafică autentic adecvată, partitura operei *Oedipe este* o adevărată carte de artă care poate trezi interes și dincolo de granițele unor sectoare de strictă specialitate.

Exemplarul costă 449 lei și se poate comanda direct magazinului *MUZICA* din *București, calea Victoriei nr. 41.* Costul se trimite anticipat prin mandat poștal sau prin virament (în cazul instituțiilor, cont 071144 Banca Republicii Socialiste România, Filiala 30 Decembrie București).

În Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R. S. România au apărut :

MUZICĂ SIMFONICĂ

Walter Mihail Klepper
Simfonia I. 28 lei

Doru Popovici
Simfonia I 21 lei

MUZICĂ DE CAMERĂ

Tiberiu Brediceanu
Jocuri românești pentru pian 20 lei

Mihail Jora
19 Cîntece — voce și pian 18 lei

Cornel Țăranu
Secvențe pentru orchestră de coarde 9 lei

★

Leclair
Sonata în do minor „Le Tombeau" pentru vioară și pian 9 lei

Nardini
Sonata în re major pentru vioară și pian 11 lei

Franz Schubert
Frumoasa morăriță 14 lei

Vivaldi
Sonata în la major pentru vioară și pian 5 lei

* * *
Album de piese pentru acordeon 17 lei

* * *
Arii din opere românești 19 lei

MUZICOLOGIE

Theodor Balan
Leonard — ed. a II-a 10 lei

Maurice Chevalier
Drumul meu și cîntecele mele 14 lei

Mira Demeter-Grozăvescu
și **I. Voledi**
Traian Grozăvescu 14 lei

Ioan Massoff
I. D. Ionescu de la „Iunion" 10 lei

Romain Rolland
Beethoven — Simfonia IX 9 lei

George Sbârcea
D. Popovici-Bayreuth. Cîntărețul pribeag 15 lei

Nicolae Secăreanu
Cîntărețul artist 8 lei

ÎNSEMNĂRI

Folclorul în repertoriul ansamblurilor și orchestrelor populare

de NICOLAE PAROCESCU

Ca formații mari, cu rol de concert, orchestrele populare au început să apară prin 1948—1949, fiind creații ale revoluției noastre culturale. Nucleul lor îl constituie deobicei lăutarii talentați din mediul sătesc sau orășenesc. Avem azi asemenea formații cu caracter pur cultural chiar și în foarte multe sate. În cadrul local ele sînt astăzi unul dintre mijloacele importante de educație estetică. Atmosfera proaspătă pe care au adus-o în viața culturală a maselor chiar de la începutul activității lor, succesul lor neepuizat pînă azi se explică prin atracția ce o exercită asupra tuturor gusturilor artistice, folclorul nostru.

Drumul parcurs de diferitele formații muzicale folclorice este impresionant. Întîiile concerte ale orchestrei „Barbu Lăutaru", apoi ale orchestrei „Gorjului", cu primele lor cîntece de ciocîrlie despre republică și despre pace, au avut efectul vîntului de primăvară. An de an, la concursurile artistice de amatori, diferitele formații de orchestre populare au reînnoit această atmosferă cu nesfîrșita varietate de repertoriu, de stiluri. Multe din melodiile de cîntece și jocuri ale acestor formații au intrat treptat în volume de culegeri destinate lor. Din repertoriul orchestrei „Barbu Lăutaru" unele melodii clasice de folclor țărănesc, prelucrate artistic de compozitori — Sabin Drăgoi de ex., — sau altele, ale unor lăutari vestiți ca Grigoraș Dinicu și Fănică Luca, prelucrate de Ion Budișteanu și Nicu Stănescu, au intrat în volume cu caracter antologic.

Cîteva concerte date în stagiunea 1964—65 la Ateneu de orchestra „Barbu Lăutaru" a Filarmonicii de stat „George Enescu" ne-au prilejuit observații privitoare la următoarele probleme: repertoriul orchestrelor populare; publicul lor, rolul lor pînă azi și dacă nivelul lor actual corespunde rolului lor în viitor.

Programele concertelor cuprind: melodii instrumentale de dans; melodii de cîntec solo, vocale sau instrumentale în caracter de dans; melodii de tipul doinei sau cîntecului lent. Succesele deosebite obținute mai ales de Maria Lătărețu, cu stilul ei totdeauna cuceritor, de cea mai autentică artă lăutărească din Oltenia; cîntăreții Vlad Dionisie și Ion Cristoreanu cu strigăturile lor oșănești și cu doinele ardelenești și bănățene; naistul Damian Luca; fluierașul Ion Văduva ș. a. Delicat și discret în stilul său, dar totdeauna impresionant și grav, Iliuță Rudăreanu, prin emoționalitatea autentică și subtilitatea mijloacelor de expresie, este un adevărat poet al clarinetului. Toți acești soliști sînt în felul lor și folcloriști creatori, întrucît ei își aleg singuri și adesea cizelează cu gust personal melodiile, păstrîndu-le stilul. Remarcăm și unele aranjamente (mai degrabă prelucrări) de melodii de dans pentru orchestră ale dirijorului Florian Economu. Amplificînd cu pricepere și gust procedee lăutărești tipice, el obține mai multă plasticitate a imaginii, depășind astfel locul comun mult practicat. (Ne referim în mod deosebit la unele piese — ex. „Bătuta de la Iugani", care surprinde prin sonoritatea de cobză a întregii orchestre, creind o intensă atmosferă poetică).

Dar succesele reale ale acestor talente nu trebuie să ne împiedice să vedem și acele aspecte din activitatea orchestrei „Barbu Lăutaru", care încă de pe acum constituie îngustări de concepție și de gust artistic în propagarea folclorului. Unul din aceste aspecte este unilateralitatea programelor, care se limitează în fond la două sau trei genuri de melodii — cîntec propriu zis, doină și dans. Preponderente sînt însă melodiile de cîntec cu caracter de dans. Cîntecele lente în stil rubato, reprezentînd un tip mai vechi, mai șlefuit și, de fapt, mult mai bogat tematic și mai variat ca expresie artistică, nu numai că sînt puține dar nici nu sînt totdeauna reprezentative; cîteodată nu sînt nici cele mai autentice. Se propagă, fără un criteriu sau o justificare bine definită, cîntece incerte, ambigui ca stil și valoare. La acestea, și latura literară (textul) pare să aibă „intervenții" neartistice. Lipsește deci în concepția programelor în primul rînd o reprezentare mai largă a folclorului nostru. Nu sînt introduse deloc genuri întregi — prestigioasa baladă, de pildă; nu se cultivă gustul pentru marea varietate a stilurilor regionale — de exemplu stilul moldovenesc al doinei sau cel nord-ardelenesc (horă lungă). Dar și doinele oltenești nu apar nici pe departe în toată varietatea lor tematică și stilistică.

Același lucru este adevărat și pentru programele orchestrei populare a Radioteleviziunii. Iar faptul că aici există și alte emisiuni folclorice, care cultivă într-adevăr și alte genuri de melodii și stiluri de interpretare, nu suplinește deloc, nu scuză unilateralitatea repertoriului programelor și stilului orchestrei populare a Radioteleviziunii.

Dar, tot în problema aceasta, credem că se întîrzie mult cu valorificarea și introducerea treptată în repertoriul formațiilor folclorice în general a unor părți din acele genuri cunoscute sub numele generic de „rituale". Prin valoarea lor poetică și muzicală foarte mare, pe de o parte, și prin contrastul pe care, pe de altă parte, îl aduc din punct de vedere al concepției despre lume în raport cu viața noastră de azi, ele pot deveni, în cadrul unor me-

tode adecvate de prezentare, un mijloc sigur și puternic de educare artistică și ideologică.

Pentru genurile de largă circulație, pentru cîntecul nou în special, sursa principală ar trebui să fie în primul rînd terenul și purtătorul de folclor al colectivității creatoare. Desigur însă, pentru genurile de mică circulație sau în dispariție, pentru arhetipurile artistice ale acestora, aproape singura sursă rămîne Institutul de folclor. Din programe, așa cum s-a văzut, nu se poate spune că orchestrele populare îi cunosc profund comorile sonore. Cercetătorii Institutului au publicat și multe culegeri în volume antologice. Nici acestea, se pare că nu sînt cercetate. Ultimele volume — „Antologia folclorului pădurenilor" de Emilia Comișel (reeditare) și „Cîntece și jocuri din Muscel" de Paula Carp și Al. Amzulescu, amîndouă apărute la Editura muzicală — sînt un cuvînt deosebit de competent în materie.

În legătură cu un alt aspect, al prezentării melodiilor solo cu acompaniament de orchestră, credem că cele două maniere generalizate azi — „țiitura" de dans, a lăutarilor olteni și cea prelungă, în acorduri ținute, a lăutarilor ardeleni — au devenit neinteresante, prin șablonizare. Aproape același lucru se poate spune și despre cele mai multe melodii de dans orchestrale. Aici, unele orchestre populare din Capitală au mers mai departe, reducînd unele ritmuri originale de dans la comodele și uniformizatoarele „măsuri" clasice. Această cvasi-stereotipizare ar putea fi depășită prin prelucrarea artistică, mai savantă și mai diferențiată, a variatelor stiluri regionale, începînd chiar cu prezentarea fără acompaniament a unor genuri vocale. Asemeni prezentări artistice, variate ca stil și ca interpretare individuală, există multe la Institutul de folclor. (Unele din ele sînt adevărate minuni de expresivitate, de bogăție și subtilitate a mijloacelor de expresie, minuni de frumusețe). Dar nu numai aici. Ele pot fi auzite chiar și la Radiodifuziune (a cărei orchestră populară nu face nici ea excepție în ce privește stereotipia stilului instrumental) și anume la multe din emisiunile care prezintă formații de la concursurile de amatori. Găsim în ele varietate, plasticitate, fantezie, voci, expresivitate autentică, multă poezie! Și aceste emisiuni nu epuizează încă bogăția reală ; de pildă nu am auzit de foarte mult timp acele cîntece noi muntenești, intonate la unison de grupuri de fete.

În ce privește stilul și profilul orchestrelor, s-ar putea reține, din exemplul micilor formații sătești, principiul structurii lor calitative, ca formații de soliști, principiu atît de caracteristic muzicii contemporane celei mai valoroase și mai adevărat inovatoare. Orchestre mari ca „Barbu Lăutaru" își pot permite, pe lîngă stilul spectaculos, și nenumărate asemenea combinații mici, „de cameră", inspirîndu-se de la artiștii amatori ai satelor și de la compoziția profesionistă. Desigur, însă, nu numai acestea sînt căile pentru a obține varietate de stil și conținut mereu înnoite în programe !

Un alt aspect care, credem, ar putea fi sugestiv, mai ales teoretic, în privința problematicii unei discuții adîncite a propagării folclorului muzical, este îngustimea sferei sociale a auditorilor acestor concerte și felul reacțiilor lor în sala de concert. În sala Ateneului de pildă, o bună parte din public se comportă, adesea, nu ca la concert, ci mai degrabă ca la anumite „prilejuri", din acelea în care muzica folclorică are și un pregnant caracter aplicat, extra-artistic. Iată pentru ce succesele obținute de unii soliști nu indică totdeauna și gustul cel mai cultivat. Este bine să dăm aci exemplul lui Damian Luca și „succesul" său cu acel tip, nevaloros artistic, de melodie ieșită dintr-o combinație, bine cunoscută, de romanță de mahala de odinioară, cu ritmul de dans. În general se observă că, chiar și atunci cînd sînt prezentate cîntece cu texte noi, atît conținutul lor cît și forma prezentării sînt depășite ca nivel artistic. Toate aceste observații, foarte reduse, arată că propagarea folclorului prin orchestre populare se află într-un stadiu care nu mai este destul de reprezentativ și se cere depășit atît din punct de vedere al conținutului (repertoriu) cît și din punct de vedere al nivelului artistic al prezentării.

Valoarea educativă excepțională și rolul hotărîtor al folclorului ca limbă maternă a muzicii noastre și a artei noastre în general (vezi Eminescu și Arghezi, vezi Enescu, vezi Brîncuși), importanța tuturor formelor de propagare a lui, perspectivele ce i le indică viața în mers — toate aceste considerente cer perfecționarea mijloacelor de propagare a folclorului, reconsiderarea unor probleme teoretice și practice ca : sfera noțiunii de „folclor" în condițiile revoluției culturale socialiste ; creație folclorică și prelucrare folclorică (adică folclorul văzut în complexitatea sa funcțională ca obiect și document etnografic și folclorul văzut ca piesă, în formă originală sau prelucrat, în programul de concert) ; scopurile și metodele, diferențiate, ale propagării ; profilurile și structurile ansamblurilor folclorice. La acest din urmă punct propunem principiile : valoarea artistică, de concert, a folclorului, prelucrat sau nu ; unitatea organică poezie-muzică și dans-muzică ; îmbinare continuă a interpretării artistice neprofesioniste cu cele profesioniste ; elasticitate cît mai mare a profilurilor și structurilor formațiilor folclorice.

Desigur, mai multe sondaje făcute de folcloriști în cîteva medii diverse, privind repertoriul și reacțiile estetice (vezi metoda statistică, folosită de C. Brăiloiu în „Viața muzicală a unui sat") ar putea constitui o bază de discuție mai ales pentru formele noi de manifestare a culturii muzicale a maselor și pentru găsirea unor soluții de perspectivă în propagarea folclorului în general. Deocamdată însă, credem că ar fi bine venite și soluții de necesitate mai imediată, în primul rînd trecerea orchestrei „Barbu Lăutaru" sub îndrumarea artistică a Institutului de etnografie și folclor al Academiei R.S.R. Orchestrele și ansamblurile folclorice își vor îndeplini cu adevărat rolul în cultura noastră abia atunci cînd vor deveni punctul de întîlnire al celor mai diverse gusturi artistice *cultivate*. Iar darea tonului în cultivarea gusturilor revine în primul rînd orchestrei „Barbu Lăutaru" și celorlalte mari ansambluri folclorice din țară.

Sviatoslav Richter

Cu fiecare nouă trecere printre noi, uluieşte, deconcentrează. Nu prin performanţa instrumentală — cu ea ne-am obişnuit — ci prin forţa plăsmuirii, depăşind mereu aşteptările, ca şi prin noutatea permanentă a viziunii. De fiecare dată o altă faţă a spiritului său proteic, se dezvăluie, încît constantă rămîne doar surpriza noastră.

Nu am mai întîlnit la nici un muzician această capacitate de a ilumina muzica pe care o interpretează, mereu din alt unghi, întotdeauna diferit de al celorlalţi artişti. A găsi lirismul lucrărilor titanice, a fi grațios acolo unde toţi sînt sentimentali, a medita cufundat în sine atunci cînd aştepţi să fie intens, persuasiv ; a căuta valorile de interiorizare ale muzicii celei mai aparent superficiale şi a se obiectiviza tocmai acolo unde oricine ar urmări o participare vibrantă sînt numai cîteva din aspectele curente ale artei lui Richter.

El face altfel decît toţi, altfel decît „tradiţia" şi prin aceasta surprinde şi nu arareori deconcentrează. A-l eticheta drept un „original", un simplu căutător de inedit, e foarte la îndemînă. Se întîmplă însă un fenomen pe care-l întîlnim la mulţi creatori foarte mari, născuţi sub semnul genialităţii. Părelnica „originalitate" e de fapt o redescoperire a unui adevăr elementar, pe care ne-am obişnuit a-l trece cu vederea şi care răstoarnă adesea toate datele cunoscute. În cazul lui Richter e o reîntoarcere la o strictă respectare a textului muzical, citit cu atenţie ce nu neglijează nici-o indicaţie, chiar dacă ea vine uneori în contradicţie cu „tradiţia" interpretării piesei respective.

Din aceste indicaţii ades ignorate, curăţate de sgura adnotărilor şi revizuirilor diferiţilor editori, el clădeşte o viziune ce poate părea deseori netradiţională, dar niciodată neautentică în spiritul piesei. E aceasta o atitudine de maximă ingenuitate în faţa muzicii, pe care cu greu o poate atinge un spirit ancorat cu totul în „tradiţie". Nu vreau să spun că lui Richter i-ar fi străină marea tradiţie interpretativă. Ea a jucat desigur un rol de prim ordin în formarea sa artistică şi climatul ei spiritual răzbate în fiecare sunet.

Dar, factor fundamental şi indispensabil de educaţie în artă, ea nu poate constitui o bază de creaţie. După o celebră definiţie, cultura este ceea ce rămîne după ce am uitat toate cunoştinţele, o predispoziţie, o virtualitate. La fel procedează Richter cu tradiţia. El o cunoaşte pentru a o uita total şi a o creea din nou în fiecare clipă, cu o forţă neîntîlnită în faţa ochilor noştri uimiţi.

De aceea, avem totdeauna sentimentul că mergem la concertele lui Richter pentru a învăţa din nou piesele cele mai cunoscute.

Aşa a fost cu Concertul de Ceaikovski. Deşi cunoaştem cele două versiuni imprimate pe disc de Richter (cu dirijorii Kurt Sanderling şi Herbert von Karajan) — care au suscitat de altfel destule discuţii şi controverse — nu am fost mai puţin surprinşi. pe lîngă multe detalii, de tempo-ul reţinut, măsurat şi unitar al primei părţi, justificat de indicaţia autorului — *Andante non troppo e molto maestoso* — pe care o „tradiţie" exagerat romantică şi virtuoză ne făcuse să o uităm. Şi totuşi, pe măsura curgerii timpului, se dezvăluiau amploarea, soliditatea unei construcţii de un echilibru clasic, sobră dar imens expresivă.

Recitalul de muzică romantică, închinat memoriei lui George Georgescu, a cuprins Sonata în la minor op. 143 de Schubert, Sonata de Liszt şi între ele 3 Balade şi un Intermezzo de Brahms.

Sonata op. 143 compusă în anul 1823, e prima din seria marilor creaţii dedicate de Schubert pianului în ultimii ani ai vieţii. De proporţii mai concise, ea se distinge de celelalte şi printr-un caracter întrucîtva epic, de baladă, cu un sentiment intens tragic, avînd ceva de marş funebru. Şi aici, din nou una din intuiţiile geniale ale lui Richter : Indicaţia de tempo a primei părţi, *Allegro giusto,* şi mişcarea generală în valori mari (doimi), au condus pe mulţi pianişti către un tempo mai mişcat. Indicaţia metronomică (a editorului) se referă tot la unitatea metrică — doimea. Totuşi, măsura notată de Schubert e 4/4 şi pornind de la acest fapt, tempo adoptat de Richter e singurul autentic. Într-adevăr, faţă de Andante şi Final, de o melancolie nostalgică foarte schubertiană (să ne amintim de pildă cum a executat tema secundă a Finalului, de un lirism înaripat, într-un cînt continuu, lin şi legat, lipsit de cezuri), prima mişcare atinge coarde mult mai grave ale sufletului. Problematica e a vieţii, a morţii, a destinului. Întreaga parte are o structură neobişnuită, forma clădindu-se din alăturarea unor celule rudimentare, foarte statice (majoritatea de o măsură, rareori de două), în planuri orizontale, cu rare fluctuaţii dinamice şi cu violente discontinuităţi.

În versiunea sa impresionantă, Richter ne-a vorbit într-o şoaptă încărcată de emoţie, despre soartă, despre amintiri şi nostalgii, transmiţînd un sentiment sguduitor al ireparabilului, pe care l-a risipit apoi în cîntul plin de simplicitate din *Andante,* în curgerea palpitantă a *Finalului* despre a cărui temă secundară am amintit mai sus.

Dacă piesele de Brahms au apărut evocatoare, pline de atmosfera unui sentimentalism simplu şi auster, dar pe o treaptă mai scăzută de elaborare compoziţională, monumentala *Sonată în si minor* de Liszt şi-a dovedit din nou rezistenţa la eroziunea timpului, constituind totodată terenul unei desfăşurări copleşitoare a geniului lui Richter.

Trecînd cu mult dincolo de stăpînirea considerabilelor dificultăţi instrumentale ale sonatei, reliefînd cu autoritate linia uriaşă a unei forme unitare, întinsă peste un spaţiu de 30 minute, el a creat din nou fiecare frază, fiecare sunet la o temperatură emoţională, o altitudine de gîndire şi o putere de sugestie unică.

Şi acum ne înfiorăm la amintirea deslănţuirilor de o imensă grandoare dantescă, ferite de orice grandilocvenţă, ca şi a liniştii transcendentale cu care ne-a comunicat paginile mediane sau coda.

Sînt clipe în care a depăşit dimensiunile omenescului pentru a atinge legenda. Şi pentru care îi sîntem recunoscători.

CONSTANTIN IONESCU-VOVU

Roberto Benzi

Deşi Liszt ocupă în istoria muzicii locul de seamă al unui inovator îndrăzneţ, a cărui personalitate a exercitat o efectivă influenţă asupra unor generaţii întregi de compozitori şi interpreţi, creaţia lui prezintă astăzi un teren discutabil. Există firesc, motive pentru ca întreaga epocă romantică să apară decalată faţă de gustul vremurilor noastre, dacă ne gîndim că arta contemporană promovează ca suprem ideal estetic echilibrul şi decenţa exprimării sentimentelor. Dar aceasta nu împiedică pe iubitorii muzicii înzestraţi cu generozitatea necesară apropierii faţă de fenomenul artistic să vibreze, chiar în condiţiile gustului contemporan, la sinceritatea poetică a lui Franz Liszt.

E greu de spus dacă Roberto Benzi, incluzînd în repertoriul său o lucrare de importanţa simfoniei „Faust", sintetică pentru creaţia lui Liszt, şi-a propus să realizeze o versiune modernă sau, pur şi simplu, s-a simţit atras de poezia piesei şi coloritul orchestraţiei, trecîndu-i cu vederea scăderile. Înclinaţia lui spre repertoriul romantic a apărut chiar din alcătuirea programului Grieg-Liszt, prezentat sîmbătă şi duminecă în Sala Mare a Palatului R. S. Române, cu orchestra Filarmonicii, la capătul unei săptămîni de muncă intensă.

Roberto Benzi tinde către simplitate şi claritate. Darul său deosebit de armonizare a gestului cu muzica, e dezvoltat de o şcoală excelentă. Temperamentul meridional îl face să se dăruiască fără reţineri — lucru esenţial în tălmăcirea muzicii romantice ; iar şcoala vieţii de concert l-a învăţat să nu depăşească limitele admisibile în exteriorizarea sentimentelor. „Faust-ul" său, realizat în viziunea unei personalităţi bine conturate a fost decent, fără înzorzonări inutile, cu momente de rară frumuseţe mai ales în pasajele lirico-meditative. Se poate presupune că uşoarele scăderi de tensiune înregistrate în desfăşurarea simfoniei, îşi găsesc explicaţia într-o oarecare neconcordanţă temperamentală dintre compozitor şi interpret, cu deosebire în pasajele în care chipul lui Mephisto se zăreşte ironic şi batjocoritor printre portative. Sugestivă şi clară, gestica lui Benzi a obţinut răspunsul prompt al orchestrei, în sonorităţile mari sau mici, în fluctuaţiile de tempo, în „tutti" sau în paginile de muzică de cameră cărora soliştii formaţiei le-au dat viaţă într-un mod cu totul remarcabil. Ludovic Spiess, secundat de corurile reunite ale Filarmonicii şi Radioteleviziunii, a susţinut partea vocală a simfoniei făcînd proba capacităţii sale de a evolua cu succes în stiluri şi genuri diferite.

Personalităţi puternice dar vădit deosebite, Valentin Gheorghiu şi Roberto Benzi au contopit totuşi într-o viziune unică romanticul Concert pentru pian şi orchestră de Grieg. Reţinut şi sobru, de un gest impecabil, Valentin Gheorghiu a găsit în partenerul său un acompaniator subtil şi direct.

ALEXANDRU ŞUMSKI

Virginia Zeani şi Nicola Rossi — Lemeni

Stagiunea 1965—1966 a Teatrului de Operă şi Balet al R.S.R. s-a deschis sub cele mai promiţătoare auspicii, cu *Boema, Traviata* şi *Boris Godunov.* În rolurile titulare publicul bucureştean a avut prilejul să admire doi cîntăreţi de reputaţie mondială : soprana *Virginia Zeani* şi basul *Nicola Rossi-Lemeni.* Subliniem că toate trei spectacolele, cîntate în limba originală (italiană şi rusă), inclusiv de cor, au produs un ecou puternic în rîndurile spectatorilor.

Virginia Zeani este românca, născută în Transilvania. Şi-a început studiile de canto în ţara noastră, apoi le-a continuat la Milano unde, concomitent şi-a luat şi licenţa în litere şi filozofie. Debutează cu succes în Traviata la Bolognia în anul 1948 iar în anul 1953 la Scala din Milano. Se căsătoreşte cu valorosul cîntăreţ Nicola Rossi-Lemeni, om de o remarcabilă cultură (studii superioare de filologie şi filozofie, autor a trei volume de poezii, de trei ori laureat cu premiul I, pentru poezie). În cei aproape

douăzeci de ani de carieră artistică, Virginia Zeani a realizat o ascensiune încununată de succese, numărîndu-se azi printre primele soprane ale lumii. În turneele sale de pretutindeni a obținut unanime aprecieri favorabile din partea presei de specialitate. Cîntă în Traviata, Rigoletto, Otello, Lucia, Bărbierul, Puritanii, Lakme, Faust, Boema, Turandot etc. îndrăgind, în același timp, și muzica de cameră. După spectacolele date la noi a plecat într-un turneu în America, Spania și Franța.

Bine cunoscut din numeroase discuri și emisii radiofonice, Nicola Rossi-Lemeni are un bogat repertoriu abordînd cu ușurință roluri de bas, bascantabil și de caracter din Verdi, Puccini, Donizetti, Rossini, Mozart, Wagner, Gounod, Strauss, Ceaikovski, Musorgski etc. De asemenea a cîntat în unele opere moderne ca, de ex. „Asasinul din catedrală", compusă special pentru Nicola Rossi-Lemeni, de compozitorul Pizzetti.

★

În rolul Mimi din *Boema* de Puccini, chiar de la primii pași pe scenă, prin desăvîrșita sinceritate a expresiei, soprana Virginia Zeani cucerește adeziunea spectatorilor. Vocea cîntăreței este admirabil timbrată, de o mare întindere, egală și suplă, cu acute generoase și strălucitoare și cu un registru grav foarte comunicativ. O tehnică superioară îi permite să coloreze într-o diversitate de nuanțe, cele mai fine aspecte ale gîndirii și simțirii și să comunice auditorilor reale și puternice emoții artistice. Dacă la aceste calități mai adăugăm o dicțiune și o frază impecabilă, o prezență agreabilă, plină de feminitate și un joc de scenă de talia celor mai consacrate artiste dramatice, vom înțelege de ce publicul bucureștean a considerat spectacolele cu Virginia Zeani adevărate evenimente artistice.

Printr-o ardentă trăire a rolului titular atît vocal cît și prin gest, mimică și mișcare, artista a reliefat cu o forță rar întîlnită, subtilitățile cu care Puccini a caracterizat acest personaj. Folosirea în pasajele dramatice din acut a nuanțelor de piano sau mezzavoce iar în grav a unui registru generos și captivant, constituie o latură specifică marii artiste, care și-a spus cuvîntul la realizarea unei creații de o remarcabilă valoare. În actul I, în duetul cu Rodolfo și în aria „Ai mei îmi spun Mimi", ca și în actul II, Virginia Zeani a cîntat cu un convingător lirism; în actul III a desvăluit, cu o forță mereu crescîndă, puternice însușiri dramatice, pentru ca în actul IV, în finalul operei, să se dezlănțuie ca o adevărată tragediană.

În rolul *Violettei* din *Traviata*, Virginia Zeani ne-a emoționat profund prin aceleași calități excepționale. În marea arie din actul I, o ușoară oboseală și o firească emoție au fost învinse ușor de talentul și experiența sa vocală și scenică; în actul II interpretarea sa a atins culmi de artă. Datorită inegalabilei arte de a se substitui personajului întruchipat, ca și varietății inflexiunilor vocale, fiecare frază, fiecare cuvînt și-au găsit interpretarea ideală. Va rămîne în amintirea spectatorilor magistrala realizare a întregului act final (care cuprinde și cunoscuta arie „Addio del passato") și, cu deosebire, impresionanta scenă a morții.

La deplina reușită a spectacolelor și-au dat concursul dirijorii Mihail Brediceanu și Cornel Trăilescu precum și un număr de protagoniști ai T.O.B. (Arta Florescu, David Ohanezian, Ion Buzea, Alexandru Vîrgolici, Viorel Ban, Constantin Gabor, Jean Bănescu, Octav Enigărescu, Valentin Teodorian, Nicolae Rafael, Victoria Drăgănescu etc.).

★

Apariția lui Nicola Rossi-Lemeni pe scena T.O.B., în rolul titular din *Boris Godunov* de Musorgski, a fost așteptată cu viu interes. Pe bună dreptate, căci cîntărețul oaspe a reușit să dea viață țarului ucigaș nu numai prin vocea sa colorată și de o mare suplețe, dar, mai cu seamă, prin inteligența și sensibilitatea sa muzicală și remarcabilul său simț dramatic. De-a lungul puternicei drame muzicale, de la scena încoronării, în care, surd la cîntecele de slavă ale mulțimii, mărturisește, cu o adîncă tristețe și interiorizare, frămîntarea și îngrijorarea ce-i apasă sufletul, pînă la zguduitoarea scenă a testamentului și a morții, am constatat o gradată și bine dozată creștere a bogatei sale palete expresive. Cele două monologuri, ca și ultimul tablou încheiat cu prăbușirea de pe tron, au prilejuit lui Nicola Rossi-Lemeni valorificarea talentului de cîntăreț și tragedian, prin exteriorizarea zbuciumului sufletesc al lui Boris, urmărit de amintirea uciderii țareviciului Dimitri. Impresia produsă a fost covîrșitoare. Publicul a răsplătit pe artistul oaspe cu ovații entuziaste.

Un colectiv de soliști, bine aleși în distribuție (Mihai Stirbei, Elena Cernei, Maria Săndulescu, Vera Rudeanu, Maria Sindilaru, Mihaela Botez, Ion Stoian, Constantin Iliescu, Jean Hvorov, V. Diaconescu, Marcel Angelescu) au adus o valoroasă contribuție la ținuta spectacolului. Corul și orchestra au sunat închegat, omogen și suplu, răspunzînd cu promptitudine baghetei dirijorului Mircea Popa.

Al. C.

Cîntăreți italieni

Cu deosebit interes a așteptat publicul bucureștean, care îndrăgește opera și vocile frumoase, recitalul „extraordinar cu arii celebre din opere italiene" organizat de O.S.T.A. în Sala Palatului R.S.R. în care urma să se producă nu mai puțin de nouă cîntăreți italieni. Cu atît mai mult cu cît trei interpreți erau bine cunoscuți: tenorul Giuseppe Campora, oaspe obișnuit al Scalei, care a debutat în 1955 la Opera Metropolitan din New York, apreciat din discuri și filmele Aida și Madamma Butterfly, soprana Claudia Parada și baritonul Aldo Proti, care a cîntat cu succes pe scena T.O.B. Dar recitalul a început cu o deziluzie: oaspetele cel mai așteptat — Giuseppe Campora — nu și-a făcut apariția iar organizatorii nu au prezentat nici-un fel de explicație. Au urmat și alte deziluzii, ce-i drept mai mici, dar pe care socotim necesar să le consemnăm. Fără îndoială Verdi este cel mai reprezentativ creator al operei italiene. Mai mult de jumătate din program a cuprins cele mai cunoscute din ariile sale. Dar dincolo de Puccini nu a figurat în program nici un compozitor mai apropiat de epoca contemporană. Și apoi, nici acest program astfel întocmit, nu a fost executat deoarece nu s-a respectat nici ordinea cîntăreților și nici piesele consemnate. Dar mai bine să derulăm filmul recitalului.

Cîntărețul care a corespuns majorității exigențelor a fost baritonul Aldo Proti. Cu vocea sa puternică, clară și melodioasă, cu o plăcută impostație și un apreciabil „belcanto", artistul a interpretat Credo din Otello de Verdi și, împreună cu soprana Claudia Parada, duetul din Aida, de același compozitor. Cîntăreț dotat cu înalte însușiri dramatice, Aldo Proti a pătruns adînc substanța muzicii verdiene redînd-o cu mijloace simple, finețe și strălucire.

Soprana *Claudia Parada*, atît în duetul cu Aldo Proti cît și în aria din Madamma Butterfly de Puccini și-a condus vocea cu măiestrie, valorificîndu-și bogata sa experiență în redarea nuanțelor coloristice, care totuși — uneori au apărut cam exagerate.

Soprana *Amelia Benvenuti*, deși posedă o voce mică dar cu un vibrato plăcut, ajutată de o bună tehnică a interpretat, într-un autentic stil puccinian, ariile lui Liu din Turandot și Mimi din Boema.

Mezzosoprana *Myriam Pirazzini*, în cunoscutele arii din Trubadurul de Verdi (Stride la rampa) și Favorita de Donizetti (O! mio Fernando) a trecut peste dificultățile tehnice și vocale ale pieselor cu rutina sa îndelungată, amintind bogatul palmares profesional care cuprinde 65 titluri de operă.

Tenorul *Salvatore Puma*, dotat cu voce lirică și frumoase posibilități în registrul înalt, a exploatat aceste calități ca și înclinațiile unei părți a publicului, rămînînd pe acute și prelungindu-le peste limitele bunului gust, chiar unde nu trebuie și chiar cu riscul întreruperii frazei pentru a-și lua respirația necesară. Modul de comportare pe scenă, în căutarea — minute în șir — a unei partituri rătăcite, discuțiile cu acompaniatorul și publicul, pentru a fixa piesa ce trebuie să cînte și — mai cu seamă — gesturile „prietenești" prin care solicita o călduroasă primire, nu sînt de natură a mări prestigiul unui esemenea recital.

Tînărul bariton *Franco Mieli*, executînd prologul din Paiațe de Leoncavallo și Monologul din Andrea Chenier de Giordano, a vădit unele insuficiențe tehnice și reduse resurse expresive.

Cu o voce generoasă de autentic bas, egală în toată extensia, posedînd o frumoasă școală, basul *Alfonso Marchica*, deși a avut unele deficiențe privind muzicalitatea execuției, a lăsat o frumoasă impresie interpretînd aria din Simone Boccanegra de Verdi și Calomnia din Bărbierul din Sevilla de Rossini.

Basul *Silvano Pagliuca*, cu o voce mai puțin valoroasă ca a predecesorului, a reușit în bună parte să redea conținutul atît de bogat a două frumoase arii de Verdi: Ella giammai m'amo din Don Carlos și O! Tu Palermo din Vecerniile siciliene.

La pian am apreciat acompaniamentul lui *Giuseppe Ruisi*, competent, autoritar, subtil, uneori însă cu o sonoritate exagerată, chiar stridentă.

Al. C.

T. O. B. la Sofia

Un scurt turneu al operei bucureștene peste hotare la sfîrșit de stagiune începe să devină o bună tradiție în viața noastră muzicală. Anul acesta T.O.B. a prezentat nouă spectacole pe scena Operei populare din Sofia, avînd în repertoriu *Oedip* de George Enescu, *Peléas și Mélisande* de Debussy și baletul *Giselle* de A. Adam (titluri neînscrise încă în repertoriul teatrelor lirice din țara vecină). Bine puse la punct, sub toate aspectele și — în special — vădind o ținută artistică de o remarcabilă bogăție expresivă, spectacolele au fost primite cu entuziasm de publicul bulgar.

Acest succes se reflectă și în numeroasele cronici și interviuri din care vom spicui cîte puțin. Sub titlul „Oaspeți ai artei de operă și balet din România — îndrăzneală creatoare", cronicarul R. Bies scrie în „Cauza muncitorească": „Atît Oedip de George Enescu cît și Peléas și Mélisande de Debussy ne conving — indiscutabil — că avem de-a face cu o mare artă, realizată cu fantezie și avînd un caracter îndrăzneț... Ceea ce ne impresionează cel mai puternic, după unitatea ansamblului, este înalta cultură muzicală și deosebita cultură scenică a spectacolului... Ansamblul operei din București a dovedit incontestabile calități și este de invidiat înălțimea posibilităților sale profesionale și îndrăzneala creatoare, atît în ce

privește repertoriul cît și în ce privește varietatea mijloacelor de creație".

Vorbind de spectacolul Peléas și Mélisande, artistul poporului, N. V. Nicolov, scrie în „Frontul patriei" sub titlul „Pe primul plan prioritatea ansamblului" : „Reușită este creația muzicală a operei Peléas și Mélisande — atît pe scenă cît și în orchestră. Un mănunchi de cîntăreți soliști, fără să fie dăruiți cu glasuri excepționale de „stele", au realizat adevăratul stil vocal al lui Debussy... Puternice, impresionante sînt calitățile și nuanțările vocale ale Mélisandei — Magda Ianculescu, Golaud-Octav Enigărescu și alții. Într-o nouă și mai bună formă s-a prezentat, după nu prea îndepărtata sa vizită în Bulgaria, Valentin Teodorian. Sub bagheta dirijorului Mihai Brediceanu, orchestra a sunat expresiv, unitar, legată ritmic și presărată cu o întreagă gamă multicoloră de nuanțe dinamice". Tot artistul poporului, N. Nicolov, într-un interviu, referindu-se la capodopera enesciană spune : „Sînt vrăjit. Oedip este spectacolul cel mai perfect din cîte am văzut".

Liuba Petrova scrie în „Frontul patriei" în cronica „Contemporan și național" că : „Muzica operei de George Enescu a răsunat pentru prima dată pe scena Operei din Sofia și a pătruns în conștiința tuturor celor care prețuiesc și caută contemporanul în mijloacele de expresie ale operei... Cel mai important element este faptul că au fost găsite mijloace inteligente, alese cu multă economie și gust, în interpretarea teatrală, stabilindu-se o fizionomie proprie, realizată de dirijorul Mihai Brediceanu, regizorul Jean Rînzescu și pictorul Roland Laub". Cronica relevă valoroasele creații ale artiștilor David Ohanezian, Zenaida Pally, Dan Iordăchescu, Ladislau Konya, Ioan Hvorov, Dorothea Palade, Marina Săndulescu și ale maestrului de cor Stelian Olariu.

Sub titlul „Trei spectacole cu Giselle" din gazeta „Frontul muncitoresc", Liuben Goranov subliniază marele interes cu care publicul din Sofia a primit aceste spectacole. „Orchestra, sub bagheta lui Constantin Petrovici a interpretat cu măiestrie muzica gingașe și pătrunsă de lirism". Autorul are cuvinte de laudă pentru interpreții Alexa Mezincescu, Gheorghe Cotovelea, Ileana Iliescu, Magdalena Popa, Sergiu Ștefanski, Cristina Hamel și Elena Dacian, arătînd în concluzie că „Unul din marile merite pentru succesul celor trei spectacole cu Giselle revine ansamblului : egal, precis și frumos în mișcări, formînd un decor viu..."

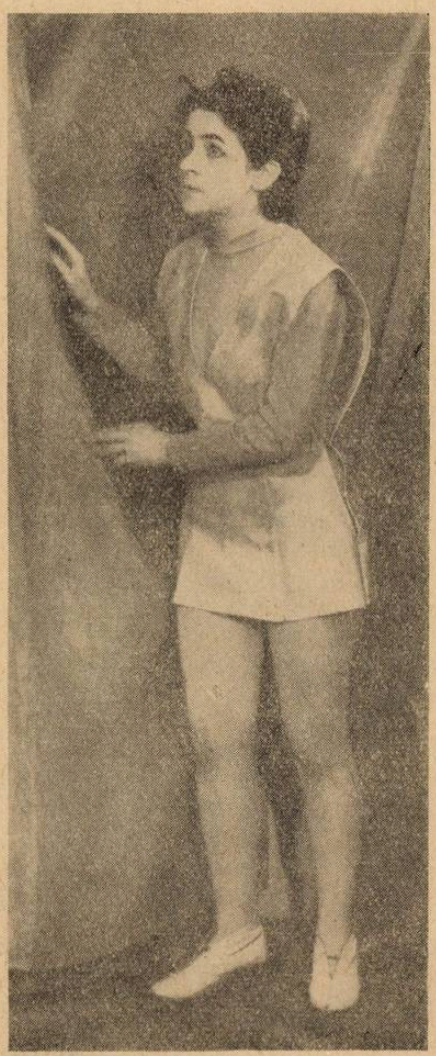
Pentru a încheia seria aprecierilor vom reproduce cîteva fraze din unele interviuri privind opera Oedip :

Liubomir Pipkov, compozitor : — „Văd prima dată Oedip. O regie perfectă, sugestie copleșitoare, suplețe, finețe, un travaliu total pentru care nu pot găsi decît superlative absolute..."

Boian Ikonomov, compozitor : „Spectacol excepțional ! Surprinde armonia ansamblului (Ohanezian, Zenaida Pally, — vrăjitori !), regia, scenografia — minunate".

Ștefan Tinterov, muzicolog : — „Comparînd Oedip cu marile spectacole de operă pe care le-am văzut pe scenele lumii, pot să afirm, cu toată convingerea, că tensiunea dramatică, concepția, unitară, execuția individuală și pe ansamblu plasează acest spectacol printre cele mai mari ale genului...".

Ileana Cotrubaș



Interpreți noi în roluri principale

Sînt, cred, mai bine de 20 de ani de cînd am mai aplaudat pe cîntăreața franceză *Jeanine Michaud,* tot în rolul Mélisandei din Pelléas și Mélisande de Debussy. Este îmbucurător să constatăm cum, cu toată scurgerea timpului, artista și-a păstrat toată puritatea și prospețimea vocii, realizînd aceeași duioasă și gingașă creație, vădind multă interiorizare, o adevărată și captivantă revărsare de poezie.

În aceeași seară am remarcat, alături de protagoniștii spectacolului (Octav Enigărescu, Valentin Teodorian, Viorel Ban), apariția atît de agreabilă a tinerei soprane *Ileana Cotrubaș,* în micul Yniold. Artista ne-a reamintit de îndelungata activitate de copil-solist în corul de copii Radio, de reușitele recitale de lieduri, de aportul său ca asistentă în specialitatea liedului, la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", ca și de neuitata creație a copilului prezentator din opera Păpușile lui Don Pedro de De Falla, în premiera de la Televiziune. Așteptăm s-o vedem în roluri din ce în ce mai reprezentative.

★

Fidelio de Beethoven cere interpreților, obișnuiți, în general, cu stilurile de operă italian și francez, un efort de acomodare cu stilul titanului clasic al muzicii simfonice, cu atît mai mult cu cît scriitura sa pentru voci pare instrumentală.

Și totuși, cît de liber plină de naturală expresie a interpretat soprana *Jola Koziel* (R.D.G.) pe Marcelina. Cît de simplu, dar adînc grăitor, a mărturisit tînăra cîntăreață iubirea pentru Fidelio (aria din actul I), cît de organic s-a încadrat în scenele de ansamblu vocal-simfonic. Am apreciat — în deosebi — redarea, cu multă simțire, a esenței umane a muzicii

Elena Cernei, Kurt Adler și Elena Dima

beethoveniene. Vocea și talentul său dramatic ne face să regretăm că nu a fost distribuită într-un rol de o mai mare amploare și cu mai variate posibilități de interpretare.

★

Prezența din nou a dirijorului *Kurt Adler* (S.U.A.) în mijlocul interpreților operei bucureștene, într-un spectacol cu Bal Mascat de Verdi, a fost primită cu interes. Într-o excelentă realizare a șefului de orchestră de la Metropolitan Opera din New York, am recunoscut tradiția lăsată acestui mare așezămînt artistic de celebrul Arturo Toscanini. Cu gesturi simple și, în aparență, lipsite de varietate. Kurt Adler și-a impus autoritar concepția sa, imprimînd operei lui Verdi un caracter viguros, dar, în același timp, suplu și colorat, atît în amănuntele expresive cît, mai ales, în linia mare a ansamblului, vădind o predilecție în a transmite corului intențiile sale interpretative. A fost un spectacol de ținută, la care au contribuit, în egală măsură, corul, orchestra și un mănunchi de soliști de frunte (Cornel Stavru, Octav Enigărescu, Elena Dima, Mira Popescu, Matilda Onofrei, Ștefan Petrescu, Valentin Loghin, Ioan Hvorov, Dimitrie Scurtu).

★

Pe *Lela Cincu* am ascultat-o, în ultimii ani, în multe roluri de soprană lirico-lejeră și de coloratură. Sîntem bucuroși să constatăm evoluția artistei de la o voce cu multiple calități, dar și cu unele deficiențe (un vibrato dens și o sonoritate guturală), la o voce, azi bine condusă, stăpînind o bună tehnică, pusă în slujba expresiei artistice, putînd să realizeze (cînd este necesar), acea liniște completă a glasului ("non vibrato"); de la o participare convențională la conflictul dramatic, la o sinceră dăruire și substituire în personajele interpretate. Ultima sa creație în Lucia de Lammermoor de Donizetti, în care, cu deosebire, în marea arie „a nebuniei" a cucerit unanima admirație a publicului spectator, ne îndreptățește convingerea că Lela Cincu are multe de spus în cariera sa artistică.

★

Un debut încununat de succes a realizat tenorul *Marcel Angelescu* în rolul lordului Arthur din Lucia de Lammermoor de Donizetti, în care cîntărețul a înfățișat certe calități vocale și scenice. Vocea sa de tenor lirico-spinto, puternică, strălucitoare în toată întinderea, cu acute metalice, ajutată de o bună școală a cîntului și de jocul său de scenă simplu, reținut dar adecvat personajului, i-au permis să înfățișeze corect pe Arthur și să se acomodeze cerințelor ansamblului scenic. Temperamentul său artistic relevat în arie, cît și în dozarea nuanțelor de intensități și culoare, vădite în recitative și în sextet, îl indică în viitor pe tînărul debutant pentru o diversitate de roluri (Manrico din Trubadurul, Turridu din Cavalleria rusticana, Cavaradossi din Tosca, Ricardo din Bal Mascat, Florestan din Fidelio etc.). Cunoaștem perseverența cîntărețului în studiul tehnicii și artei interpretative vocale, ca și în însușirea unui repertoriu variat, de aceea, nădăjduim a nu se fi lăsat flatat de succesul primilor pași pe scena T.O.B., pentru a-și putea pregăti o carieră solidă.

Lela Cincu în „Manon"

V. Martinoiu în „Traviata"

În debutul basului *Marius Rintzler*, cultura generală ca și cea muzicală, bogata experiență ca solist al Filarmonicii „George Enescu", dublate de un remarcabil simț artistic au fost factorii care i-au asigurat un bine meritat succes în interpretarea rolului lui Mefisto din Faust de Gounod. Dacă la aceste însușiri mai adăugăm o voce impresionantă de bas, rotundă și egală, cu un ambitus foarte întins, ca și unele posibilități dramatice, vom înțelege, de ce, ca oaspete al T.O.B., Marius Rintzler a întruchipat un remarcabil Mefisto. Momentele cele mai aplaudate au fost Rondoul (din actul I), scena din biserică și într-o mai mică măsură, Serenada, în care varietatea coloritului sonor și a nuanțelor de sarcasm au fost oarecum întunecate de suplimentul de rîs, din final, nescris în partitură și cu desăvîrșire nepotrivit.

★

Cînd, la debutul său din 1959, în rolul lui Gheorghe din Răscoala de Gh. Dumitrescu, a răsunat în sala T.O.B. vocea tenorului *Constantin Iliescu*, cei prezenți au fost impresionați de forța și timbrul ei. De atunci a urmat un drum de muncă, studii, căutări și succese. (Turridu din Cavalleria rusticană, Cavaradossi din Tosca, Falsul Dimitrie din Boris Godunov, Pinkerton din Madamma Butterfly etc.).

L-am auzit de curînd pe tenorul Const. Iliescu în rolul lui Don José din Carmen de Bizet, un spectacol care — în general — nu s-a ridicat peste limita mediocrului, datorită, în primul rînd dirijorului *Paul Donai* care, cu o gestică grandiloventă, a ținut să-și afirme „personalitatea" modificînd tempii și unele nuanțe intrate de mult în tradiția teatrelor lirice. Evident, intențiile sale nu s-au concretizat în mod pozitiv decît în pasajele simfonice ale orchestrei (uvertură, interludii).

Am apreciat strădaniile tenorului Const. Iliescu de a contura cît mai plastic pe brigadierul José și a se adapta stilului lui Bizet și consemnăm în bună măsură succesul obținut. Sîntem convinși că harnicul cîntăreț va continua să progreseze pe drumul unei mai variate game expresive, al suplеții vocii și al unui joc de scenă mai convingător.

★

Remarcabilă s-a făcut și evoluția pe scena T.O.B. a baritonului *Vasile Martinoiu* de la Teatrul Muzical din Galați. Vocea sa de o rară noblețe, suficient de penetrantă și suplă, capabilă de inflexiuni și subtilități, merge la inima spectatorului. Aceasta poate asigura cîntărețului un frumos viitor. L-am apreciat în Alfio din Cavalleria rusticana și Figaro din Bărbierul din Sevilla. Unele mici greșeli în redarea textului literar și muzical, unele decalaje față de orchestră sau chiar jocul său de scenă încă nematurizat, nu umbresc frumoasele calități vocale cu condiția ca printr-o muncă asiduă, bine îndrumată, tînărul bariton să-și perfecționeze arta sa.

AL. COLFESCU

C. Iliescu în „Oedip"

Olympia: Succesul Teatrului satiric şi muzical „C. Tănase"

de **TOMA GEORGE MAIORESCU**

Prietenii mă întreabă adesea : „A fost, într-adevăr, real, aşa cum s-a scris, succesul parizian al estradei noastre ?"

Să ne lămurim, înainte de toate, ce înseamnă în fond, *succes real.* Ca să ne ferim de echivoc să formulăm cu precizie noţiunea. Cea mai bună şi laconică definire îi aparţine după părerea mea, lui Şăineanu: succes = sfîrşit fericit. Circumscrierea termenului e cu atît mai necesară cu cît e destul de frecventă eroarea de a nu se lua în consideraţie toate circumstanţele şi, astfel, să ne trezim, cu judecăţi de valoare aproximative sau în cel mai bun caz superficiale.

1) Care sînt elementele constitutive ale unui „sfîrşit fericit" ? Fără discuţie că unul din factori este *succesul de public.* Dar am văzut cozi interminabile la spectacole fără o umbră de artă. Destul de îndepărtat de artă şi apropiat de amatorism a fost un alt spectacol oferit de o trupă străină la Olympia. Sala era însă arhiplină, aplauzele cădeau în ropote. Explicaţia, de altfel extraestetică, era simplă : trupa avea largi pături de simpatizanţi în rîndurile populaţiei pariziene. Dar succesul nu era artistic, ci *psihologic.*

2) Un alt termen pe care e bine să ni-l lămurim e acela de *succes de presă.* Un *succes de presă* nu se poate confunda cu metrajul coloanelor superelogioase. Judecata de valoare a unei anumite părţi a presei burgheze, după cum bine se ştie e dirijată de criterii care n-au nimic comun cu estetica. La ele concură, firește, atît generozitatea impresarului, cointeresat în primul rînd de reclama spectacolului pe care l-a contractat, cît şi simpatia sau antipatia grupului conducător al gazetei. Deci, atunci cînd vorbim de presă ne interesează, înainte de toate, acele cronici sau mai precis acei cronicari care şi-au făcut un nume prin *obiectivitatea* judecăţii lor estetice. Ca atare, trebuie să deosebim reclama plătită chiar sub o semnătură de rezonanţă, *de cronica artistică.*

3) Şi în sfîrşit, *„sfîrşitul fericit"* se mai exprimă în spectacolele date în străinătate printr-un factor care se materializează în perspectivă : *ofertele de contract.*

1) Să luăm la rînd toţi aceşti factori.

Sala a fost întotdeauna arhiplină ? Nu, nu întotdeauna. Uneori din balcon erau ocupate numai rîndurile din faţă. Dar să nu uităm : sala Olympia are peste 2500 de locuri (din care parterul peste 1400 întotdeauna plin pînă la ultimul loc) ; s-au dat 24 de reprezen-

tații și ceea ce e deosebit de semnificativ în luna august. Adică în luna marilor concedii cu uzine închise, cartiere întregi pustii, străzi cu obloanele magazinelor trase, cu două milioane jumătate de parizieni plecați „en vacance"... Impresarului, directorul Teatrului Olympia, dl. Bruno Coquatrix, îi aparține acea succintă caracterizare a neobișnuitei afluențe de public pentru luna august pe care a cunoscut-o spectacolul românesc : *un miracol.*

2) Presa. Lăsînd la o parte reclamele sau lipsa de obiectivitate a unor pătimași (vezi cronice din *Combat),* să extragem cîteva caracterizări elocvente apărute sub garanția unor semnături de prestigiu :

„Prin originalitatea sa, prin programul său bine alcătuit, bine condus, prin farmecul și atractivitatea sa spectacolul românesc poate înfrunta toate comparațiile" *(l'Aurore)* „Majoritatea numerelor sînt de o calitate excelentă" *(Le Monde),* „Se degajă din ansamblul spectacolului bogat în decoruri și culori o grație incomparabilă, o familiaritate aproape franceză" *(Le Figaro), France Soir* remarca, în primul rînd, „suflul omogen", „excelenta ținută artistică", „rapida schimbare a scenelor", iar *L'Humanité* găsește că „spectacolul e animat de stilurile cele mai moderne". In ordinea aprecierilor de presă și, totodată, a reacțiilor publicului, primul loc în spectacol, de altfel, avînd și cea mai mare pondere în el, îl ocupă baletul. Subliniind ținuta modernă a baletelor (apreciind coregrafia lui Oleg Danovski, Sandu Feyer și N. Sever), ansamblul nostru e adeseori comparat în presa franceză cu un balet „à la Bejart". Cronicarul din *France Soir* e mai categoric. El pune în circulație ideea că ansamblul bucureștean ar fi *„revăzut și corectat"*, și după părerea sa „deloc rău" coregrafia unor creatori de școală, vîrfuri ale coregrafiei mondiale ca George Reich, Dirk Sanders, Plassaert...

Superlative de acest gen se referă, în primul rînd, la balete cum sînt *Ritmuri* (pe un solo de baterie compus de S. Malagamba), *Oameni în frac* (pe muzica lui D. Capoianu, larg comentată în presă) sau *Păianjenul* (concretă a lui N. Patrichi) și, mai puțin, la *Tezaurul de la Pietroasa,* (după părerea mea lipsit de o concepție coregrafică și libretistică clară) și *Oițele* (un balet desuet gen „Folies Bergères" dar cu mult sub nivelul mediu parizian).

„Dansatorii Teatrului Tănase sînt de o nervozitate eficace : un simplu solo de baterie (Dorel Donciu n.n.) le este suficient ca să ne ofere un evantai larg al științei și măiestriei lor" — scrie cronicarul marelui cotidian *Le Monde.* „Dansurile și baletul ne uimesc — scrie *l'Aurore.* În corpul de balet al teatrului toți sînt frumoși și nu mai puțin buni dansatori care, în tablouri folclorice colorate și într-o tehnică foarte modernă à la Béjart își demonstrează virtuozitatea coregrafică". Iar *l'Humanité* remarcă : „Baletele conduse de o

Charles Asnavour în mijlocul ansamblului de balet

Mircea Crişan

mînă de maestru, obţin reuşite strălucitoare într-un repertoriu înglobînd genuri foarte diferite".

Analiza virtuţilor interpretative ale protagoniştilor ocupă un spaţiu larg în coloanele presei franceze. Pe primul loc : Mircea Crişan. Comparat cu mari comici ai Occidentului ca Gabriello sau italianul Aldo Fabrizzi, „un comic de o valoare excepţională" *(Les lettres françaises)* smulge ropote de aplauze pe scenă deschisă şi contaminează sala cu un rîs molipsitor.

Marilena Bodescu e apreciată ca „o mare comediană", Stela Popescu ca „o artistă cu o voce melodioasă, clară, sclipitoare. O virtuoză a la Fregoli"... Cu toate calităţile teatrale deosebite ale celor două artiste, unanim recunoscute în presă, aş remarca, totuşi, că apariţiile lor au fost *deservite* de repertoriu. Textul şi „poantele" Marilenei Bodescu sînt mediocre cu mult sub exigenţele pe care ar trebui să le avem. De asemenea, pornind de la posibilităţile reale ale Stelei Popescu sînt sigur că succesul ei ar fi fost infinit multiplicat de un repertoriu mai bine chibzuit şi ales.

Pe drept, focarul criticilor de presă s-au concentrat asupra calităţii dubioase a unor texte (şi printre ele, firește, şi de muzică uşoară).

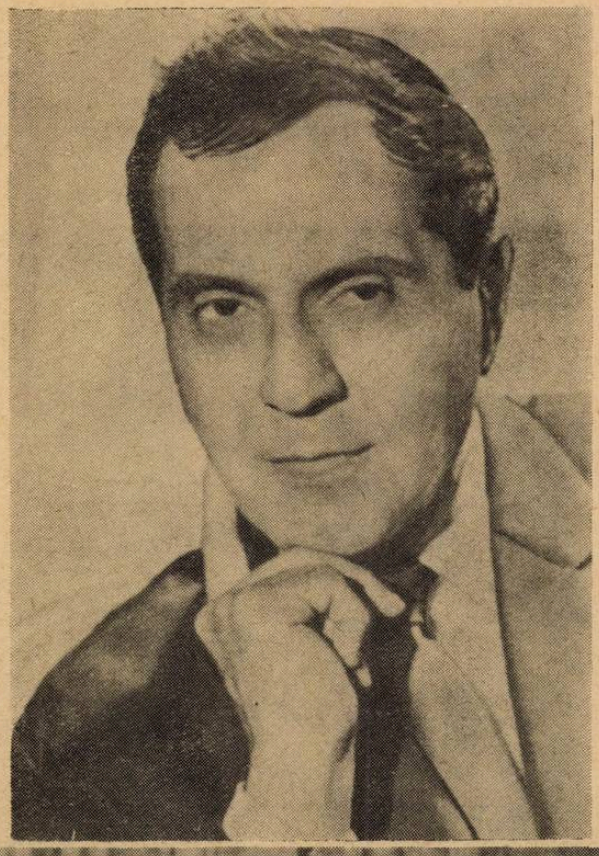
În privinţa cîntăreţilor „surpriza a venit prin Mariana Bădoiu — scrie *Le Monde* — care are o voce de o amploare şi căldură extraordinară, tragică şi cu nimic contrafăcută, cum sîntem prea puţin obişnuiţi să ascultăm la noi". Entuziast a fost primită şi Doina Badea „a cărei forţă vocală este uluitoare" *(L'Aurore)*, cu căldură „romanţele dansante" ale lui Gică Petrescu, cîntecele lui Sergiu Cioiu care „reaminteşte pe Montand tînăr", trio Caban, „cu vocile lor à l'italienne".

Elogii calde subliniind strălucirea şi virtuozitatea în interpretarea folclorului nostru revin tarafului. Iar lui Gelu Solomonescu pentru conducerea orchestrei teatrului Olympia — toate laudele.

Printre melodiile care „au prins" aş plasa pe primul loc *Nu mă uita* şi *Cîntă de-alea de-ale noastre* de Ion Vasilescu, *Ia te uită ce mai fete* şi *Serenada tinereţii* de George Grigoriu şi nu, *Garofiţa* (H. Mălineanu) în van reluată cu insistenţă fie în solo fie în finalurile de act fără şanse de a fi „lansată".

3) In concluzie : la „sfîrşitul fericit" al turneului revistei bucureştene la Paris concură, în egală măsură, toţi factorii amintiţi — *publicul, presa* şi *ofertele de contract* care au deschis larg uşile scenei pariziene pentru cîţiva interpreţi, cu deosebire apreciaţi, şi trupei bucureştene în ansamblu.

Avem prezenţi, deci, toţi factorii necesari ca să putem vorbi cu seriozitate şi fără exagerare de un *succes real.*



Gică Petrescu

VIAȚA MUZICALĂ ÎN ORAȘELE PATRIEI NOASTRE

Tîrgu – Mureș

de LAJOS PINTÉR

Dacă am compara trecutul vieții muzicale a orașului Tîrgu-Mureș cu prezentul, nu ne-ar veni greu să demonstrăm că azi într-un singur an au loc în acest oraș mai multe și mai interesante evenimente muzicale, decît în trecut în decursul unui deceniu. Tîrgu-Mureș dispune de o orchestră de bună calitate cu doi dirijori, de un ansamblu folcloric excelent și un cor care se situează printre cele mai bune. În oraș funcționează o școală medie de muzică și o școală populară de artă. Adeseori au loc seri de muzică de cameră. Artiști interpreți din Capitală și unii interpreți străini care ne vizitează țara, poposesc nu rareori la Tîrgu-Mureș pentru a da recitaluri sau a participa la concerte. Un număr de compozitori locali se încadrează în mod organic în viața muzicală a orașului. În cursul anilor s-a format și a crescut un nou public cu cerințe și gusturi din ce în ce mai ridicate. Crește și noua generație de muzicieni. Orchestra, corul, sînt conduse de tineri dirijori iar majoritatea compozitorilor ca și a interpreților aparține de asemenea tinerei generații.

Pivotul vieții muzicale îl constituie Filarmonica de Stat. Orchestra Filarmonică și-a început activitatea în anul 1948 cu participarea multor muzicieni amatori. Meritul înjghebării orchestrei îi aparține lui Zeno Vancea și Kozma Géza, care au depus eforturi susținute în această direcție, alături de iubitorii de muzică din oraș. Actualmente, conducerea Filarmonicii este încredințată lui Kozma Matyas, muzician care se străduiește intens pentru ridicarea nivelului orchestrei.

Concertele organizate săptămînal (miercuri seara), se bucură de popularitate. La întocmirea programelor se urmărește satisfacerea unor cerințe multiple: completarea lor cu lucrări moderne și preclasice; prezentarea sistematică a lucrărilor compozitorilor noștri (a operelor celor mai reprezentative); alegerea îndeosebi a unor piese care pot contribui la dezvoltarea gustului publicului și la pregătirea orchestrei.

Examinînd repertoriul pentru stagiunea expirată, am constatat predominarea pronunțată a pieselor „tradiționale", alături de care însă se manifestă în mod vizibil și tendințele amintite mai sus. Operele compozitorilor preclasici sînt încă slab reprezentate. Printre cele puține cîntate putem aminti *Anotimpurile* de Vivaldi. Lucrările moderne au lărgit în mare măsură repertoriul. Au fost interpretate: *Simfonia a VI-a* de Sostakovici (în primă audiție), *Concertul în mi bemol pentru orchestră de cameră (Dumbarton Oaks)* și *Pasărea de foc* de Igor Stravinski, *Concert pentru vioară și orchestră* de Alban Berg (în primă audiție, solist Avy Abramovici), *Concertul pentru oboi de Hidas* (în primă audiție, solist Wörös György), Les *Illuminations* de Benjamin Britten (solistă Emilia Petrescu), *Ma mère l'Oie* de Ravel (în primă audiție), *Sonata pentru două piane și instrumente de percuție* de Béla Bartók.

Creațiile compozitorilor noștri figurează des în repertoriu cîștigînd din ce în ce mai mult aprecierea publicului. În programele stagiunii au figurat între altele: Suita din baletul *Curtea veche* de Mihail

Scenă din spectacolul „Ana Lugojana"

Jora (în primă audiție), *Divertisment pentru coarde* de Sigismund Toduță, *Poem eroic* de Ludovic Feldman (în primă audiție pe țară), *Concertino pentru coarde* de Doru Popovici (în primă audiție), *Simfonia I-a* de W. Klepper, *Passacaglia* de Al. Hrisanide.

Dintre lucrările compozitorilor din Tg. Mureș au fost prezentate în primă audiție cu un deosebit succes *Cinci lieduri cu caracter liric* de Zoltán Aladár (solistă cîntăreața Edit Simon).

Orchestra organizează în mod regulat concerte populare cu scopul de a lărgi în continuu rîndurile amatorilor de muzică. Aceste concerte au loc în oraș cel puțin odată pe lună, duminecă dimineața — fără însă a neglija prezentarea unor asemenea concerte și în alte localități din regiune. Experiența dobîndită cu prilejul acestor manifestări a îndemnat conducerea Filarmonicii să introducă în programele concertelor populare și uverturi de opere sau arii cunoscute. Astfel au fost prezentate cu succes uverturile *Nunta lui Figaro* de Mozart, *Wilhelm Tell* de Rossini, *Liliacul* de Strauss, *Poet și țăran* de Suppé ca și unele dintre valsurile celebre ale lui Johann Strauss.

Este de la sine înțeles că din programele acestor concerte populare nu au lipsit nici creațiile compozitorilor noștri printre care Sabin Drăgoi, Ion Dumitrescu, Zoltán Aladár și alții.

Orchestra a vizitat anul acesta localitățile Reghin, Dumbrăvioara, Gheorghieni, Ditrău, Joseni, Band, Praid, Iernut, Miercurea Ciuc, Odorhei, fiind însoțită de soliștii Ștefan Ruha, Ladislau Konya, Victor Vida, Eva Trenka etc.

A întreprins un turneu în țară, sub conducerea lui Remus Georgescu, (Cluj, Sinaia, Brașov, Ploiești, Sibiu) cu concursul soliștilor Ion Voicu, Sofia Cosma și Edith Simon.

Anul acesta deplasările au fost mai bine organizate decît în anii precedenți. Putem releva de pildă frumosul rezultat obținut cu prilejul deplasării la Reghin. Responsabilii culturali au fost atrași în munca de pregătire a concertului, care a constituit un exemplu asupra chipului cum se poate întocmi un program pe cît de accesibil pe atît de valoros : *Mica serenadă* de Mozart, *Serenada pentru coarde* de Haydn, *Intermezzo din suita* „Háry János" de Kodály, *Rapsodia a II-a* de George Enescu.

Activitatea în domeniul muzicii de cameră se desfășoară în două direcții : recitalurile unor soliști invitați, pe de o parte, și activitatea propriilor soliști sau orchestrei de cameră, pe de alta. În general, recitalurile au loc din trei în trei luni. Orchestra de cameră — compusă din membri ai orchestrei filarmonice — a organizat la începutul anului un concert pe al cărui afiș figurau piesele *„Arie"* de Bach, *„Anotimpurile"* de Vivaldi (solist Ștefan Ruha) și *Simfonia a 88-a* de Haydn.

Au fost organizate concerte-lecții pentru copii și pentru tineret, cu piese ca *Petrică și Lupul* de Prokofiev, *Frumoasa din pădurea adormită* de Ceaikovski, *Brăduțul singuratec* de Laurențiu Profeta, însoțite de explicații.

În vederea ridicării nivelului profesional al membrilor orchestrei s-au luat unele măsuri. Programele de concert cuprind piese care ridică probleme de tehnică. Se acordă atenție cultivării muzicii de cameră, la sfîrșitul fiecărui an organizîndu-se un concurs, în urma căruia cei selecționați susțin un concert public. Dirijorul Remus Georgescu a contribuit în decursul celor doi ani de cînd se află în fruntea orchestrei, la o simțitoare dezvoltare a formației.

Ansamblul de stat pentru cîntece și dansuri.

Unul dintre factorii de seamă ai vieții culturale din Tg. Mureș îl constituie Ansamblul de stat de cîntece și dansuri. Corul ansamblului se află printre formațiile fruntașe din țară. Realizările deosebite

Scenă din opereta „Ana Lugojana"

obținute se datoresc în mare parte dirijorilor ansamblului, Szalman Loránd și Birtalan Judit (cor), Szarvady Gyula și Szabo Csaba (orchestră).

Ansamblul prezintă spectacole de cîntece și dansuri bazate pe prelucrări de folclor. Deasemeni, sînt de remarcat concertele de sine stătătoare ale corului, colaborările cu orchestra filarmonicii, spectacole de jocuri la care participă și corul în mod direct, pe scenă luînd parte activă la desfășurarea acțiunii. Asemenea spectacole sînt de pildă „La desfăcutul porumbului" de Szabo Gyula, „Prin lunca Mureșului", sau „Printre brazi" de Csiky Boldizsar. „Sărbătoarea vinului" de Doru Popovici. Există unele numere coregrafice în care întreg ansamblul apare pe scenă aproape ca într-un spectacol de operă, ca de exemplu nunta țărănească „Trandafirii roșii" de Kozma Matyas. Valoroase sînt suitele de cîntece populare românești și maghiare, de Tiberiu Olah, Tudor Jarda, Markos Albert ș.a. Repertoriul ansamblului mai cuprinde prelucrări de cîntece populare pentru voce solo și orchestră populară, de Terényi Ede, Adalbert Winkler, Szabó Csaba, Zoltan Aladár, Dan Voiculescu.

Corul desfășoară și o activitate de sine stătătoare care se bucură de apreciere din partea publicului. În fiecare an sînt prezentate concerte a capella. Repertoriul este bogat, de la operele compozitorilor preclasici pînă la cei moderni. Merită îndeosebi relevat modul în care sînt promovate lucrările vocale și cîntecele de masă ale compozitorilor noștri. Multe asemenea lucrări au fost scrise în mod special pentru corul din Tg. Mureș. (Zoltán Aladár, Hubesz Valter, Birtalan József). În general compozitorii sînt bucuroși să lucreze pentru această valoroasă formație, care nu odată le-a interpretat lucrările în primă audiție pe țară.

Corul Ansamblului de stat de cîntece și dansuri

Corul colaborează cu orchestra filarmonicii. Anul acesta a fost interpretată suita de balet „Daphnis și Chloe" de Ravel prezentată în cadrul Festivalului Ravel, iar anul trecut, în concert-spectacolul, opera „Traviata" de Verdi. Au fost prezentate fragmente din corurile unor opere. În fiecare vară, ansamblul întreprinde un turneu prin țară. În ultimul timp corul a dat recitaluri la Odorhei, Miercurea Ciuc și București.

O atenție deosebită merită și corul și echipa de dansuri a pionierilor, aflate sub îndrumarea artistică a ansamblului. Sub conducerea dirijorului Birtalan Jozsef, formația prezintă cîntece pionierești, prelucrări de folclor și cîntece pentru cor de copii. Compozitorii din Tg. Mureș participă cu numeroase compoziții la îmbogățirea repertoriului. De mare efect au fost cele două piese ale lui Zoltán Aladár, precum și piesele compuse de Szabó Gábor, Birtalan József și alții.

Un obiectiv al ansamblului este și prelucrarea cîntecului popular bazată pe cerințele moderne ale genului.

În momentul de față se fac pregătiri în vederea prezentării unui program de balade și cîntece haiducești precum și a unui program de cîntece vesele.

Prezentarea operetei „Ana Lugojana" de către ansamblul coral și Filarmonică în colaborare cu teatrele de stat român și maghiar, sub regia artistei emerite Anna Dukász, a stîrnit un viu curent de opinii. Pregătirile și repetițiile operetei au absorbit două luni din activitatea ansamblului. Anna Dukász (fiind totodată și interpreta rolului principal) a depus o muncă grea și valoroasă în această direcție. Spectacolul nu a fost însă unitar. Corul și orchestra au fost excelente, în schimb majoritatea interpreților nu s-a ridicat deasupra nivelului unor artiști amatori.

Activitatea compozitorilor

Activitatea compozitorilor se îmbină strîns cu viața muzicală din Tg. Mureș. Acest lucru se explică în mare parte prin existența ansamblului popular care oferă posibilități largi de interpretare a lucrărilor muzicale. Interesul compozitorilor din Tg. Mureș se îndreaptă, firește, și în alte direcții.

Filiala Uniunii Compozitorilor organizează cenacluri săptămînale — în fiecare vineri — cu audiții de noi lucrări scrise de membrii filialei sau de alți compozitori, urmate de discuții. La aceste audiții și discuții participă și profesori de muzică. Filiala mai participă și la organizarea altor audiții muzicale, de pildă în cadrul Universității populare. S-a organizat un ciclu de audiții din muzica secolului al XX-lea, pentru profesorii de muzică, un ciclu de conferințe și audiții de cultură muzicală la școala tehnică sanitară ș.a.m.d. Compozitorii acordă un sprijin permanent echipelor de artiști amatori, corurilor, soliștilor.

Activitatea creatoare se manifestă în domeniul coral, simfonic și vocal-simfonic. Compozitorii tineri au scris numeroase cîntece de masă. Există o strînsă colaborare în acest sens, cu Casa regională a creației populare.

Csiky Boldizsár a terminat recent o sonată pentru pian. Interesante sînt variațiunile pe tema fugii în sol diez minor de Bach. Simfonia, nu lipsită de unele influențe, exprimă unele trăsături specifice personalității sale. Tînărul compozitor are o activitate bogată și în genul muzicii corale. Lucrarea „Cicoarea" scrisă pentru cor de femei, este expresivă, evocînd atmosfera baladelor populare.

Chilf Miklós a prezentat anul acesta un scherzino pentru pian, piesă ulterior orchestrată și trecută în repertoriul orchestrei filarmonice.

O activitate bogată a desfășurat în cursul ultimilor doi ani, *Kozma Géza*. Cu toată vîrsta înaintată, compozitorul a renunțat în ultima vreme la stilul său post-romantic, creîndu-și un limbaj muzical specific. Ne referim la cvartetul pentru violoncel. Datorită cunoașterii profunde a instrumentului lucrarea a oferit prilejul desfășurării unor posibilități nebănuite (cu toate că formația părea monocromă), ea caracterizîndu-se prin bogăția culorilor alături de bogăția sentimentelor.

În ultimele luni *Zoltán Aladár* și-a consacrat activitatea mai ales unor piese corale. În ciclul pentru cor de copii „Zboară cîntec", alcătuit din 24 de prelucrări, compozitorul a urmărit un dublu scop: pe de o parte să pună un material adecvat la dispoziția corurilor de copii, iar pe de altă parte, să stimuleze înțelegerea de către copii a muzicii contemporane. Compozitorul a terminat recent și un ciclu de cîntece intitulat „Cinci lieduri lirice" pe versuri de József Attila, Táth Arpad, Kosztolányi Dezsö, Juhász și Dsida Jenö în traducerea Ninei Cassian. A mai scris cîteva cîntece de masă și a terminat un cvartet de coarde.

Szabó Csaba și-a consacrat în ultimii ani activitatea mai ales ansamblului popular, compunînd muzică de scenă și piese coregrafice. Fără îndoială, cea mai reușită compoziție a sa — scrisă cu doi ani în urmă — este suita de scenete „Patru flori dintr-o cunună" la care se adaugă „Desghiocatul porumbului" terminat recent, precum și „Construim", destinat corului pioneresc al ansamblului. Deși compozitorul își consacră o mare parte a activității sale problemelor ansamblului, el mai găsește timp și pentru lucrări de alt gen. Talentul său se manifestă din plin în piesa „Rondo concertant pentru vioară", prezentată în primă audiție de Ștefan Ruha. Recent a terminat o sonată pentru pian și flaut.

Pentru ansamblul de cîntece și dansuri au mai compus lucrări *Kozma Màtyàs* și *Birtalan József*, ultimul remarcîndu-se prin „Carnavalul pionierilor" și „Cîntec din Ceauș" și prin cîntece de masă reușite.

Dirijorul *Remus Georgescu* se manifestă și în calitate de compozitor. Suita pentru pian este o lucrare dinamică, colorată dar necesitînd o tehnică complexă a pianului.

Unele lucrări de proporții mai mici pentru diferite instrumente — (vioară, flaut) au fost compuse de *József Trozner*.

Amintim în sfîrșit de compozitoarea amatoare *Ani Ursaca-Gomboșiu*, care a realizat lucrări corale („Patria", „Horia").

Din cele arătate mai sus se desprinde constatarea că viața muzicală pulsează la Tg.-Mureș cu intensitate crescîndă.

LAJOS PINTÉR

Note și comentarii

de LUCIAN GRIGOROVICI

La început de stagiune, ca de altfel de mulți ani încoace la fiecare sfîrșit de vacanță estivală, pe primul plan se situează tot problemele muzicii de avangardă ; chiar numai din sumara răsfoire a presei curente din țările de limbă germană (unde s-au concentrat, pare-se, cele mai contradictorii tendințe ale modernismului european [1]), acest fapt apare destul de evident.

Reminiscențe ale unor carențe mai vechi, mai ales privind *înțelegerea* noului (unele din ele situîndu-se, ca apariție, încă în anii de după primul război mondial), reapar cîteodată și în viața muzicală contemporană. Și nu a fost deloc întîmplătoare „strategia" celor mai mulți dintre creatorii muzicii noi, atunci cînd au revenit — după oarecare absență — ca interpreți ai propriilor lor lucrări; deosebit de documentat în acest sens este articolul muzicologului sudamerisan Juan Orrego Salas — apărut într-un număr recent al interesantei „Revista musical chileña" [2]) — arătînd asocierea în adevărate „cupluri de avangardă" cu interpreții, ca de pildă Berio-Barberian, Britten — Pears, Stravinski — Craft, Messiaen-Loriot, sau formația de cameră a lui Henri Pousseur. Această inițiativă — mai întîi concepută ca o afirmare individuală — a dus apoi la cunoscutele manifestări internaționale și locale ale muzicii contemporane, la festivalurile de la Darmstadt (Kranichstein [3]) și Donaueschingen, cel al lui „Emissora Nacional" din Lisabona, experiențele de la „Grupa Nueva Musica" din Madrid, apoi desbaterile de la „Musik der Zeit", „Musica viva", „Concerts du Midi", precum și confruntările anuale de la Varșovia; mai stăruie în amintirea noastră impresiile recentei întîlniri de la Zagreb.

Dar — după cum spuneam — o atitudine vehement critică față de creația contemporană se mai poate semnala cîteodată și azi; astfel, cu ocazia unui recent recital Stockhausen la „Muzeul secolului XX" din Viena (Zyklus, Klavierstück IX, Refrain, Kontakte), *Wiener Zeitung* scria printre altele : „...într-o bună zi, Stockhausen și cei ca dînsul, vor apărea în fața istoriei muzicii așa cum sînt : goi din punct de vedere artistic"..., iar *Die Presse* califica audiția drept „viziuni de coșmar" — contrar cronicii din *Express*, care considera piesele prezentate ca"... lucrări reprezentative ale uneia din cele mai puternice personalități ale zilei". Aceste aprecieri contradictorii reprezintă de fapt curentele de opinii și în cadrul festivalurilor amintite — și nu trebuie să ne mire faptul că ciclul „Gurre-Lieder" de Arnold Schönberg, prezentat la închiderea stagiunii din München de către „Musica viva" (dirijor Rafael Kubelik) a prilejuit atît exclamația"... musica viva — născută moartă !" (*Schwäbische Zeitung*, cît însă și un comentariu favorabil în *Südeutsche Zetiung*, semnalîndu-se ovațiile tinerilor auditori.

Interesantă apare și constatarea că, datorită aceleiași ostilități, anumite piese contemporane, de mult intrate în repertoriul curent, apar *astăzi încă* drept prime audiții, după cum ne informează de pildă *Tiroler Nachrichten* din 9 iunie a.c. despre „prime audiții Anton Webern" la Innsbruck (Passacaglia, Șase piese pentru orchestră mare, Concert pentru nouă instrumente, Variațiuni pentru orchestră) în prezentarea explicativă a profesorului Robert Wagner, și cu comentariul precaut al presei, cum că „...orientările moderne, deși discutabile din punct de vedere al gustului, nu pot fi însă neglijate ca fapt istoric". Și aceasta se petrece într-un oraș cu tradiție culturală din Austria cam în aceleași zile cînd la Montevideo, în cadrul expoziției de artă organizată de „General Electric", Webern era prezentat — alături de Boulez, Schönberg, Berio, Stockhausen, Otte, Pousseur, Hubert, Nicolsson și Berg — ca o cunoștință veche a publicului meloman.

Spicuim aceste date sumare din sfîrșitul de stagiune 1964—1965, tocmai pentru a ne putea da seama de perspectivele reale ale noii stagiuni pe plan internațional. Se poate afirma, cu suficientă certitudine, că muzica nouă s-a bucurat de un larg interes. Luînd spre exemplu succesul operei într-un act „Zbor de noapte" de Luigi Dallapiccola, prezentată în regia

lui Frederik Mirdita și sub bagheta lui Heinz Zeebe la Braunschweig, cronica din *Hannoversche Allgemeine* scoțînd în evidență sinteza poezie — tehnică, caracteristică autorului. Nu mai puțin interesantă a fost și recenta premieră londoneză a piesei cu muzică a lui Brecht, „Happy End", despre care *Sunday Times* scria că este „...cea mai veselă, amuzantă și vioaie piesă a repertoriului brechtian" — coincizînd, la interval de zile, cu premiera de la Nürnberg a comediei muzicale „Grandoare și decadență a orașului Mahagonny", unde coeziunea Bracht-Weill este remarcată de *Nürnberger Nachrichten:* „...este infinit mai mult decît o operă cu *songs* — este o operă de artă".

De asemenea, reluarea operei „Jenufa" atît la Freiburg (dirijor Gustav Fülleborn) cît și la Essen (sub conducerea lui Paul Belker), dovedește odată mai mult viabilitatea creației dramatice a lui Leoš Janáček, cronicile din *Stuttgarter Zeitung* și *Westdeutsche Allgemeine* fiind extrem de elogioase.[4]) În sfîrșit, reluarea lui „Wozzeck" la opera din München — „experimental" la sfîrșitul stagiunii trecute, permanent în repertoriul stagiunii actuale — nu face (după cum relatează *(Süddeutsche Zeitung)* decît să încheie seria succeselor din anul trecut, lista cuprinzînd orașele New-York, Lübeck, Barcelona, Hamburg, Budapesta, Stockholm, Torino, Chicago, Paris, Ann — Arbor și — cu oarecari rezerve — și Londra.

De remarcat că pentru toamna aceasta, Wieland Wagner a acceptat invitația de a monta „Wozzeck" la Frankfurt/Main și „Lulu" la Stuttgart, iar Hans Hartleb pregătește „Wozzeck" pentru televiziunea germană [5]).

În sfîrșit, ca producții de „extremă" avangardă, menționăm aici „Third Annual Festival of the Avant Garde" de la San Francisco, în cadrul căruia pianistul Robert Moran a interpretat „Decisions" (pentru pian și magnetofon) de Roman Haubenstock-Ramati, și „Piano Piece for David Tudor (3)" de Sylvano Bussotti, ambele bazate pe o concepție grafică strict enigmatică; pe de-altă parte însă, programul stagiunii 1965/1966 anunță, tot pentru gustul publicului american, liedurile op. 15 de Béla Bertók (versiunea orchestrală Kodály) ca primă audiție a orchestrei din Philadelphia, cu Ormandy la pupitru și Carolyn Stanfort ca interpretă.

Și fiindcă sîntem la „gustul" american în materie de muzică, o mică paranteză; meritată citată cartea lui John H. Mueller, apărută în traducere germană sub titlul „Fragen des musikalischen Geschmackes. Eine musiksoziologische Studie" „Probleme ale gustului muzical. Studiu muzical-sociologic. (Köln — Opladen) și recenzată de curînd (sub semnătura lui Tibor Kneif) în *Die Musikforschung,* an. XVIII, nr. 2/aprilie — iunie 1965, la p. 207. Consider că rar s-a putut vedea un amestec mai candid de naivitate și lipsă de cultură — expresie, poate, a acelei „culturi" formate prin manuale de conversație și ghiduri turistice.

Iată cîteva „perle"; referindu-se la repertoriul orchestrelor simfonice americane dintre 1875 și 1950, Mueller vrea să stabilească o ierarhie a valorilor componistice europene vechi și noi, împărțind totul în șase grupe. În „grupa 1" figurează Beethoven, Brahms, Wagner, Ceaikovski, Mozart și Bach — iar ca frecvență pur statistică (determinantă, după autor, pentru gustul publicului american) Ceaicovski este mai „valoros" ca Bach, Wagner ca Beethoven etc. Frecvența neobișnuită a muzicii lui Sibelius s-ar datora, nici mai mult nici mai puțin faptului că „...Finlanda ar fi fost singura țară care și-ar fi achitat datoriile de război față de Statele Unite". Aflăm tot aici „noutatea" semnului „V" din alfabetul Morse în motivul simfoniei a V-a, fără a mai vorbi de etichetările — tip ca: „...Stravinski poate conta pe succes dacă va continua să scrie ca pînă acuma"..., sau despre Gustav Mahler că ar continua"... tradiția peltelelor teutonice, de care suferă muzica germană, mai ales de cînd Beethoven a scris o „Eroica" de 55 de minute". Trecînd peste „pasiunea lui Bach" și „Ștefan Zweig — libretistul lui Richard Strauss", sau peste părerea că muzica avansată ar echivala cu o „orientare spre stînga" (!), ne oprim doar la acest panseu ciudat „...creșterea noilor preferințe estetice se poate asemui cu însămînțarea legumelor fine, iar entuziasmul grădinarului nu este suficient pentru a justifica rezultatele. Trebuie realizate anumite premize înainte ca zelul grădinarului să transforme pachetul de semințe în salată zemoasă; istoria nu face salturi. Tot așa popularitatea lui Bach nu a sărit pur și simplu peste un secol, ci ea poate fi urmărită, în creșterea ei, pas cu pas...". Ca să fim în ton: unde sfîrșește salata și unde începe Bach ?

Totuși, cele arătate nu constituie o „boală generală", iar periodicul *Current Musicology* — care și-a început apariția în aprilie 1965 sub egida Universității Columbia (New-York) — posedă toate elementele unei publicații serioase de specialitate, strîngînd bianual în coloanele sale cele mai valoroase contribuții.

Dacă ne este permis să tragem anumite concluzii în privința stagiunii actuale, acestea ar putea sta sub semnul unei fericite îmbinări a celor mai variate genuri — corespunzînd, în mod firesc, unei tot atît de mari diversități de gusturi. Ne oprim doar la exemplul manifestărilor muzicale de la Winterthur — unde „L'infedeltà delusa" a lui Joseph Haydn [6]) alterna cu „Etudes pour orchestre a cordes" de Frank Martin [7]) — care poate constitui, în mic, tipul reprezentativ al marilor audiții pe 1965/66 ; numai într-o astfel de concepție în organizarea repertoriului, arta ar fi cu adevărat servită și publicul satisfăcut.

---

1) O confirmare a acestei realități o dă și revista americană „The musical quarterly" în numărul ei festiv din trim. I (an. 51, Nr. 1, 1965) cu studiile lui Wolf-Eberhard Lewinski („The variety of trends in modern german music", p. 166—179), Rudolf Klein („Contemporary music in Austria", p. 180—190) și Willi Reich („On swiss musical composition of the present", p. 78—91). De asemenea, darea de seamă asupra acestui număr, în „Revista de referate și recenzii" a Academiei R.S.R., vol 2, nr. 7/1965, p. 425—440.

2) În nr. 87—88, la p. 46—56, sub titlul: „Rol de la education musical en las relactiones entre la creación artistica y el publico".

3) Anual se țin aici cursuri de vară internaționale, consacrate muzicii noi. Ediția a 20-a a acestora a avut loc anul acest între 18—21 iulie, fiind urmată de un congres cu tema „Forma în muzica nouă".

4) Este de remarcat că muzica lui Janáček se bucură de un apreciabil interes în cercurile muzicale germane: astfel, după imprimarea cu „Missa Glagolitică", realizată de corul și orchestra radioteleviziunii bavareze (dirijor Rafael Kubelik), **Fonoforum** scria, în aprilie 1965: „...ar fi de dorit ca această muzică să fie prezentată, mai mult ca pînă acum, de asociațiile corale germane". Iar **Thüringer Neueste Nachrichten** relata despre succesul satirei lui Janácek, „Domnul Broucek" cu ocazia premierei de la Erfurt, anticipînd totodată premiera din noiembrie 1965 de la Münster.

5) Și televiziunea suedeză a anunțat de curînd o transmisie similară pentru luna decembrie 1965.

6) În regia lui Roy Bosier, dirijor fiind Armin Brunner. **Neues Winterthurer Tagblatt:** „aceiași încîntare, de la uvertură pînă la scena finală".

7) Orchestra de cameră, condusă de compozitor. **Neue Zürcher Zeitung:** „stăpînire suverană a scriiturii polifonice".

Scrisoare din Hanoi

O dată cu triumful revoluției din august 1945 și cu instaurarea regimului popular, care a deschis un larg orizont tuturor forțelor creatoare naționale, un avînt de cea mai mare amploare a avut loc în domeniul dansului și muzicii. Dar abia a putut poporul nostru să se bucure de binefacerile păcii și libertății, deoarece colonialiștii francezi, sprijiniți de imperialiștii americani, au lansat în curînd o nouă agresiune împotriva tinerei Republici Democrate a Vietnamului. În timpul celor opt ani de rezistență împotriva cotropitorilor, care în cele din urmă au capitulat la Dien Dim Phu în 1954, poporul vietnamez, sub conducerea partidului Lao Dong al Vietnamului, a izbutit nu numai să-și apere independența recent cucerită și dreptul de a trăi în pace, libertate și democrație, dar și să-și ducă mai departe tradițiile național-culturale cele mai de preț. O dată cu larga mobilizare a tuturor forțelor potențiale pentru rezistență, s-a putut constata o bogată înflorire a cîntecelor de luptă, care glorifică eroismul popular și încrederea de nezdruncinat în victoria finală. Multe dintre aceste cîntece, născute în focul luptei, și-au cîștigat o mare semnificație istorică și o popularitate universală ; astfel sînt : *Victoria din Dien Dim Phu* de Dô Nherân ; *Urcînd cu tunurile pe crestele munților Dien Bim Phu,* de Hoang Vân... În scopul de a satisface nevoile culturale ale armatei poporului și ale populației care trăiește în zone eliberate din ce în ce mai întinse, au fost create orchestre și ansambluri artistice, care au crescut rapid ca număr și efectiv. Dansuri populare, de mult date uitării, au fost din nou chemate la viață. Primul festival artistic, organizat cu succes în 1954 îndată după restaurarea păcii, cu participarea tuturor forțelor artistice din Vietnamul de Nord, pornind de la o bază cu adevărat populară în numeroase subiecte de cîntece și dansuri, pătrunse de spiritul invincibil și optimismul revoluționar al întregului popor vietnamez, a fost o dovadă de netăgăduit a acestui avînt înfloritor al artei și culturii, datorită conlucrării active cu rezistența patriotică, — una din cele mai memorabile epoci în evoluția istorică a națiunii vietnameze.

Cei zece ani de construcție socialistă pașnică în Vietnamul de Nord au dat imbold unei viguroase dezvoltări a tuturor ramurilor artistice, în special muzicii și dansului, în ale căror domenii au fost obținute mari realizări — cele dintîi din categoria lor, cunoscute vreodată în istoria acestei națiuni. Nu mai tîrziu de 1956, prima Școală de Muzică și-a deschis ușile și, extinzîndu-și an de an activitatea, ea are astăzi mai mult de 700 de studenți în cele două cicluri — primar și secundar —, precum și clase superioare funcționînd din anul școlar 1962/63, de compoziție, dirijat, canto, vioară și pian. În 1957 a fost înființată Școala de dans o dată cu Școala de operă tradițională. În 1959 a luat ființă prima orchestră simfonică vietnameză (114 muzicieni), — cea mai tînără din lume. Aceasta a făcut posibilă prima interpretare în Vietnam a unor compozitori clasici ca Beethoven (Simfoniile I, V și VI, Concertul pentru vioară), Ceaikovscki (Simfoniile IV și VI, Concertul pentru vioară), Mendelsohn (Concertul pentru vioară), ca și a unor autori contemporani ca Șostakovici (Simfonia XI). O dată cu nașterea primului ansamblu simfonic de instrumente populare în 1961, executarea muzicii tradiționale a fost mult extinsă. Anul 1961 este marcat și prin înființarea unui cor național de 120 cîntăreți, care a permis peste doi ani întemeierea primei Filarmonici a Vietnamului. Astăzi, în afară de cele 6 ansambluri artistice ce depind direct de Ministerul Culturii, există încă 18 orchestre sau ansambluri de cîntece și dansuri, create în conformitate cu diferitele genuri ale operei tradiționale, în care cîntecul și dansul păstrează un rol precumpănitor.

Prin munca lor conștientă și creatoare în serviciul Revoluției vietnameze, și anume construirea socialismului în nord și eliberarea sudului, rîndurile artiștilor talentați sînt în continuă creștere. Este suficient să menționăm printre ei pe cîntăreții Quoc Hnong și Mai Khang, pe violoniștii Ta Bôn și Phon Phuc, pe dirijorii Trân Qug, Quang Hai și Trong Bing, pe compozitorii Dô Nhnân, Hoang Vân, Lun Hun Pheive, Hoang Hiep, Von Kg, Pham Dinh Sau... Fiecare din aceștia ajungînd la maturitate prin experiență proprie și studii, sau absolvind Conservatoare în diferite țări socialiste, nu numai că joacă un rol de frunte în diferitele ramuri ale vieții artistice din Vietnam, dar pot de asemenea să-și reprezinte cu cinste țara în străinătate, în numeroase festivaluri și concursuri internaționale.

Dar trăsătura cea mai proeminentă a vieții artistice actuale în Republica Democrată Vietnameză este uriașa mișcare artistică de amatori din rîndul muncitorilor, țăranilor, soldaților și studenților, prin care arta este redată maselor largi, în felul acesta asigurîndu-se posibilitatea de a participa în mod activ la creația artistică. Astăzi se poate afirma că abia dacă mai există vreo întreprindere, vreo școală sau alte forme de cooperație, care să nu dispună de o

grupă artistică proprie, cu coruri cuprinzînd în cele mai multe cazuri pînă la 200 cîntăreți. O provincie de importanță mijlocie, cum este Haiduong (50 km est de Hanoi) are 537 unități de operă tradițională, fiecare unitate dispunînd de muzicieni proprii, 203 grupuri de cîntece și dans, 12 ansambluri de instrumente folclorice și 2 orchestre de suflători (alămuri). Alimentîndu-se din potențialitățile nesecate ale maselor largi, această vastă mișcare de amatori face posibilă nu numai satisfacerea tuturor cerințelor revoluției socialiste în Vietnamul de nord și cerințelor mereu crescînde ale poporului muncitor în ceea ce privește dezvoltarea artistică, dar totodată și scoaterea la iveală a celor mai bune tradiții populare ale muzicii și dansului, în scop de a contribui la construirea unei arte vietnameze cu adevărat socialiste cu caracter autentic național, și cu un înalt conținut combativ, care să se dovedească a fi o armă eficientă în slujba cauzei revoluției populare.

În *Vietnamul de Sud*, datorită unei politici cinice intervenționiste, care urmărește perpetua dezbinare a patriei vietnameze, populația din aceste părți a fost nevoită de către invadatorii americani să poarte un război dintre cele mai barbare și mai totale. Puși în fața unor greutăți de nedescris, oamenii au rămas totuși în totdeauna credincioși tradițiilor culturale naționale, și îndeosebi acelora ale ultimei rezistențe, și niciodată nu au încetat să-și consacre talentele artistice, în primul rînd talentul lor muzical, stimulării spiritului combativ al tuturor, în lupta comună pentru eliberarea națională și reunire. O înaltă muzică revoluționară, înnoitoare a celor mai bune tradiții ale culturii vietnameze, a luat naștere în inima cîmpurilor de luptă din Vietnamul de Sud. Inspirîndu-se din lupta pe viață și pe moarte împotriva imperialismului american și folosind motive luate din folclorul vietnamez, muzicienii vietnamezi, ridicați în cea mai mare parte din însăși rîndurile luptătorilor pentru eliberare, au compus cîntece de mase care nu numai că zugrăvesc în mod veridic eroica luptă a Vietnamului de Sud și reflectă sentimentele și gîndurile cele mai adînci ale celor 14 milioane de locuitori, dar întruchipează totodată sufletul invincibil al întregii națiuni vietnameze. Asemenea cîntece, cum sînt : *Primăvara eliberată*, de Ngmym Diêp, *Martie al trupelor*, de Phan Thî, *Cîntec la confecționarea hainelor*, de Xuân Hông, *Eliberînd Sudul*, de Haynh Minds Siêng..., nu au devenit numai populare în Vietnam, cîștigînd inimile tuturor patrioților vietnamezi, ci sînt pe cale de a intra în patrimoniul universal al cîntecelor progresiste, consacrate cauzei eliberării naționale a tuturor popoarelor iubitoare de pace.

În însăși regiunile eliberate din Vietnamul de Sud, se organizează în mod sistematic o viață culturală cu toate aspectele necesare, pe baze populare. Dar cea mai semnificativă realizare a noastră este fără îndoială promovarea unei arte naționale a muzicii și dansului, cu caracter național puternic accentuat și cu un conținut adînc socialist; ea își află izvoarele atît în cel mai bun fond tradițional, cît și în realitățile actuale ale revoluției, cu participarea largă și creatoare a marilor mase.

DAO TRONG TU

O monografie Enescu

La împlinirea unui deceniu de la moartea lui George Enescu, Editura Muzîka din Moscova a editat o monografie a cunoscutului muzicolog sovietic Boris Kotlearov, cercetător al culturii muzicale moldovenești și al relațiilor artistice româno-ruse.

Parcurgînd cele peste 100 de pagini — însoțite de numeroase citate muzicale — remarci buna documentare a autorului asupra lucrărilor apărute la noi și peste hotare, precum și viziunea proprie asupra lui George Enescu. Cunoscător al monografiilor lui George Bălan, Andrei Tudor, al cărții lui Bernard Gavoty și al studiilor unor muzicologi români, B. Kotlearov aduce date noi privind relațiile muzicianului nostru cu Rusia și interpretarea moștenirii creatoare enesciene.

Cartea începe prin a fixa locul muzicianului român în peisajul contemporan. Enescu reprezintă „unul dintre cele mai interesante fenomene artistice din prima jumătate a secolului nostru". Apărînd la o răscruce de curente și tendințe, autorul afirmă că Enescu opune postromantismului și impresionismului de un primitivism voit sau un urbanism ostentativ (ca unii compozitori francezi din grupul celor șase), nu un expresionism accentuat (ca de pildă, creatorii germani și austriaci) ci o artă autentic realistă, cu izvoare în muzica clasică și în folclorul românesc. Aceste două surse contribuie la formarea viziunii sale optimiste.

Temperament dramatic, Enescu rămîne totuși un liric. Dar lirismul său — remarcă B. Kotlearov — nu se închide în cercul strîmt al intimismului, ci capătă o semnificație filozofică, un tonus luminos.

Pagini întregi îi consacră autorul, rolului de promotor al muzicii românești peste hotare. În ciuda timpului petrecut peste hotare, Enescu a simțit mereu aproape inima poporului său, sprijinind multilateral cultura muzicală românească.

Originală ne apare explicația contopirii laturilor de violonist și compozitor într-o singură persoană, combătîndu-l pe I. Jampolski și pe alți autori care l-au văzut pe creator umbrit de interpret. Fenomenul — spune Kotlearov — se explică prin faptul că opinia publică nu era destul de informată spre a-l aprecia la justa sa valoare pe compozitorul Enescu. Ceva mai mult vioara a jucat un rol esențial în formarea „paletei melodice" enesciene și mai cu seamă în maniera originală de a trata melodia. Precizia cizelată a liniilor și puritatea expresiei melodice rămîn o consecință firească a studiului viorii, a repertoriului clasic pe care Enescu l-a pătruns cu un spirit greu de întîlnit la alți contemporani. Tălmăcindu-l pe Bach — spune autorul — a învățat „să audă armonia" și să definească caracterul polifoniei sale, străin de împletirea complicată a vocilor, viu în independența expresivă a vocilor. Numai contopirea totală a compozitorului cu interpretul poate duce la realizări artistice de neegalat, cum a reușit Enescu în *Prelu-*

diul la unison și în tălmăcirea „orchestrală" a *Ciacconei.*

Interesante comparații face Boris Kotlearov între monotematismul lui Cesar Franck și cel al lui Enescu. Străin extazului cîteodată mistic cît și deprimărilor compozitorului francez, Enescu își îndreaptă mai disciplinat ideile spre țelul dorit. Pe primul plan se afla totdeauna acțiunea, nu contemplarea.

Biografia muzicianului se împletește cu analiza creației. Etapele Liveni-Viena-Paris sînt marcate de lucrări strîns legate de realitățile timpului. De reținut ideia că polifonia tînărului compozitor este o consecință a contactului cu profesorii francezi, toți buni organiști. *Sonata a II-a* pentru vioară și pian relevă atît originalitatea, tratarea superioară a folclorului, cît mai ales influența stilului de interpretare popular. Se simt totuși și unele influiențe ale impresionismului francez (în privința armoniei și coloritului instrumental).

Cu *Simfonia a III-a,* Enescu pășește în sfera dramatismului autentic, ridicîndu-se în *Oedip* la idei filozofice majore.

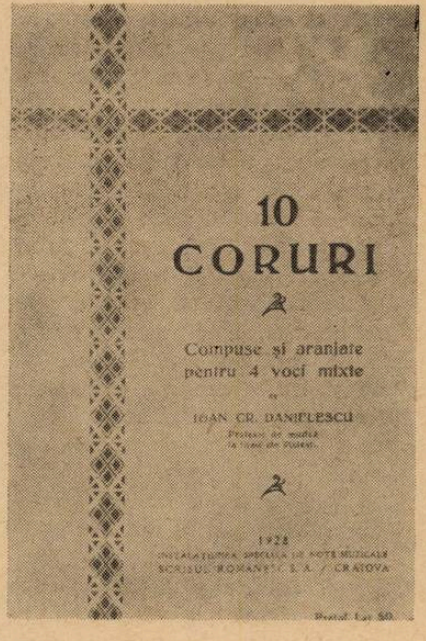
În partea finală a monografiei, întîlnim pagini consacrate dirijorului, violonistului și profesorului Enescu, precum și legăturilor sale cu Rusia (turneele din 1909, 1917 și 1946). O listă a creației muzicale pe opusuri și a lucrărilor din adolescență, cadențe etc. încheie această valoroasă micro-monografie dedicată muzicianului român.

Scrisă cu pasiune, lucrarea *„George Enescu"* de Boris Kotlearov constituie un auxiliar util cititorului în cunoașterea celui mai de seamă creator al nostru.

VIOREL COSMA

Ioan C. Danielescu

Cu prilejul împlinirii a 80 de ani de către compozitorul ploieștean, corul Palatului culturii din Ploiești, laureat al concursurilor pe țară de amatori, a susținut în luna iulie a.c. un concert omagial cu un program format din lucrările compozitorului.



În referirile făcute cu ocazia acestei manifestări Prof. Univ. Nicolae Debie și Prof. emerit Nicolae Simache au reliefat aportul pe care I. C. Danielescu l-a adus vieții culturale și artistice din Ploiești în calitate de compozitor, dirijor și profesor, scoțînd în evidență dragostea și pasiunea cu care a știut să trezească interesul pentru muzică foștilor săi elevi (printre care se numără Paul Contsantinescu, Alexandru Theodorescu, Dumitru Botez, Florin Comișel ș.a.). Despre creația sa, cunoscută și apreciată, s-a arătat că are la bază melosul popular, se caracterizează prin prospețime și optimism, fiind scris în forme simple, accesibile atît formațiilor corale profesionale cît și de amatori.

ION FLORIAN

RECENZIE

„Ion Vidu" de Viorel Cosma

Monografia Ion Vidu, apărută de curînd (Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1965, 256 p.) continuă o preocupare mai veche a autorului care a mai publicat cu 10 ani în urmă o biografie cu același titlu. Modesta contribuție de atunci pare astăzi mult lărgită, îmbogățită substanțial cu o documentare minuțioasă cu o sumă de știri noi și materiale inedite, dovedind în acest sens o cercetare adîncită și serioasă.

Lucrarea urmărește traectoria vieții lui Ion Vidu, stabilită cu o amănunțime sprijinită pe numeroase documente în scopul de a sublinia „elementele viabile, permanente din creația compozitorului" (Cuvînt înainte, p. 3), și, în linii mari, reușește să-și atingă țelul.

Volumul se împarte — după formula clasică — într-o parte biografică și una de analiză a operei.

Urmărind îndeaproape evoluția lui Vidu, biografia reliefează convingător activitatea sa multiplă — îndeosebi pe laturile mai puțin cunoscute (folclorist, ziarist, pedagog, cetățean) — subliniid însemnătatea ei în viața muzicală a Lugojului și a Banatului. Reies cu pregnanță patriotismul și meritele lui Vidu ca propagator al cîntecului românesc.

Dar personalitatea muzicianului apare oarecum izolată, deoarece imaginea mediului artistic contemporan (în afara Lugojului) nu este îndeajuns de conturată. Prezentarea vieții muzicale bănățene, văzută unilateral, numai sub aspectul activității corale românești este deficitară. Se știe că în Banat ca și în restul Ardealului — în centrele mai mari îndeosebi — existau numeroase manifestări muzicale: stagiunile de operă, concertele, școlile de muzică, reuniunile de cîntări, constituiau un fundal care nu poate fi trecut cu vederea cînd vorbim despre practica muzicală; după cum nu poate fi neglijat nici aportul celorlalți compozitori români din acea parte a țării ca Dima, Iacob Mureșianu etc. Numai ținînd seamă de toți acești factori opera lui Vidu poate fi plasată în contextul din care face parte și fără de care își pierde din înțeles.

Dacă partea biografică a volumului este destul de dezvoltată și aduce multe date noi, partea de analiză, căruia îi revine în primul rînd rezolvarea sarcinii propuse în prefață, este mult mai puțin cuprinzătoare (nu prin proporție cît prin caracterul ei de generalitate). Autorul urmărește să răspundă cîtorva întrebări ce i se par esențiale pentru înțelegerea artei lui Vidu: Cum culegea și nota folclorul? Cum prelucra melodiile și textele populare? Cum își îndruma elevii și coriștii? Răspunsurile nu reies însă cu claritate din expunerea rapsodică și din explicațiile uneori neconcludente. Analiza de formă, care nu este de fapt analiză ci o descriere, nu pune în evidență elementele de structură care ar putea servi tezelor autorului. Idei adeseori interesante planează în incertitudine nefiind îndeajuns de susținute.

Astfel, afirmația că Musicescu a avut „o influență hotărîtoare asupra elevului său Vidu în ceea ce privește armonizarea și prelucrarea cîntecului popular" (p. 162) nu este argumentată decît cu piesa Ana Lugojana despre care se spune că „nu se deosebește prea mult ca tratare vocală de „Stăncuța" lui G. Musicescu". Simpla alăturarea a celor două texte nu ni se pare concludentă; am fi dorit să urmărim această filiație în amănunțime, iar în cazul în speță paralel putea fi dezvoltată și demonstrată în toate datele ei. Cu această ocazie ar fi fost utili să aflăm opinia autorului — nu numai o constatare și ci explicația — asupra faptului că Ion Vidu nu a preluat de la Musicescu tocmai esența învățăturii și operei sale — tratarea modală a cîntecului popular, rămînînd la tradiționalul major-minor.

Ni se spune (la pag. 168) că Vidu a fost profund impresionat de bogăția uimitoare a ritmicii și metricii populare, și ca o urmare a indicat întotdeauna în operele sale tempo-ul cu ajutorul metronomului. Nu ni se pare un argument valabil: majoritatea compozitorilor de aproape 2 secole încoace își indică tempo-ul cu cifrele metronomice dar nu pentrucă ar fi descoperit vreo comoară folclorică ci pentru că această convenție de scriere ușurează citirea corectă a partiturii.

Ar fi fost necesară aci o analiză a structurii ritmice-metrice a stilului lui Vidu, din care să reiasă cum a integrat el creației sale această latură a folclorului. Doar afirmația că „nu întîmplător schimbările de accente... alteranațele de măsuri... i-au imprimat creației sale o variată paletă ritmică" nu este convingătoare fără o demonstrație la obiect.

Lucrarea ar fi avut mult de cîștigat dacă ar fi fost scrisă simplu, sobru, fără emfază: tonul exaltat și retoric (obișnuit în presă cu cîteva decenii în urmă) transformă cartea într-o înșirare obositoare și uneori neclară de epitete și hiperbole. Renunțarea la „figuri de stil" cel puțin discutabile ar fi salvat textul de formulări ce pretează la zîmbet ca de ex.: „interiorul sufletesc" (53) sau caracterizarea lui Vidu care ar fi „încerat să impulsioneze o etapă" nouă în arta corală „cu un ochi deschis către veacul XIX și cu celălalt aprins către cuceririle muzicii secolului nostru".

Viorel Cosma este unul dintre cei mai harnici și mai competenți cercetători ai trecutului nostru artistic; asiduitatea și pasiunea cu care se dedică acestei munci anevoioase reprezintă un aport însemnat la popularizarea istoriei muzicii noastre în marele public. Prin informația bogată pe care o conține cu privire la viața culturală a Banatului și la dezvoltarea muzicii corale românești, monografia Ion Vidu, este o contribuție reală.

Dar aceste calități obligă la o permanentă perfecționare, la o evoluție care în ultimele lucrări ale autorului nu se observă. O mai îndelungată meditație asupra temei, o cercetare care să treacă dincolo de date, la esența faptelor și operelor de artă, o mai mare exigență față de rezultatele muncii se impune pentru ca lucrările viitoare ale apreciatului muzicolog să constituie un pas înainte față de trecut și de prezent.

De obligația de a arăta o exigență sporită față de calitatea cărților pe care le tipărește nu este scutită nici Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România.

ELENA ZOTTOVICEANU

NOTE

Turnee de concerte

• În primăvara acestui an, orchestra simfonică BBC din Londra a întreprins un turneu în S.U.A. În cadrul celor 6 concerte intitulate „Capodopere ale secolului XX", dirijorii Antal Dorati și Pierre Boulez au interpretat lucrări de Stravinsky, Schönberg, Webern, Debussy, Bartók, Britten, Roberto Gerhard, Pierre Boulez, Alban Berg.

• Orchestra Filarmonică din Berlin va începe în ianuarie 1966, un turneu de 24 concerte în S.U.A. La pupitrul orchestrei : Herbert von Karajan și Eugen Iochum. Karajan va dirija ciclul complet al simfoniilor lui Beethoven.

Titluri, distincții

• Cu prilejul concertelor susținute la Helsinki în cadrul comemorării a 100 de ani de la nașterea lui Sibelius, dirijorul Eugen Ormandy și violonistul David Oistrah au primit Medalia Sibelius.

• Pierre Boulez a fost numit președinte de onoare a Sindicatului artiștilor muzicieni din Paris — ca succesor al lui Gustave Charpentier.

• În acest an, pianista Annie Fischer a fost distinsă cu premiul Kossuth cl. I-a pentru activitatea sa muzicală.

• Cu ocazia împlinirii a 75 ani, compozitorului elvețian Frank Martin i s-a acordat titlul de membru de onoare al Academiei de Muzică din Viena.

• Pianistul Claudio Arrau a fost distins de către guvernul francez cu titlul de Cavaler al Ordinului Artelor și Literaturii.

Discuri

• Orchestra simfonică din Columbia — dirijor Robert Craft — a înregistrat un disc Edgar Varèse, cuprinzînd piesele „Arcana", „Deșerturi", „Ofrande".

În „Arcana" compozitorul folosește 70 instrumente de coarde, grupa instrumentelor de suflet (lemn) cîte 5, 8 corni, 5 trompete, 4 tromboni, 2 tube, saxofoane, clarinețti, contrabas, precum și 40 elemente de percuție.

• Printre interpreții care au primit în acest an marele premiu al discofililor se află : dirijorul Rafael Kubelik — pt. Simfonia a III-a, Renana și uvertura Manfred de Schumann, (orchestra Filarmonică din Berlin), cvartetul Amadeus — pentru interpretarea a 2 cvartete de Mozart și dirijorul Georg Solti — pentru „Mandarinul miraculos" și „Muzică pentru coarde, celestă și percuție" de Bartók (orchestra simfonică din Londra).

• Compozitorul suedez Ingvar Lidholm a cîștigat premiul internațional de discuri Koussevitzky pentru lucrarea sa „Poesis per Orchestra". Interpretează orchestra Filarmonică din Stockholm condusă de Herbert Blomstedt.

• Casa de discuri Deutsche Gramophon va înregistra, printre alte lucrări, opera Wozzek de Alban Berg, cu Fischer-Diskau, Evelyn Lear și Fritz Wunderlich, orchestra simfonică și corul Operei din Berlin — dirijor Karl Böhm.

• Celebrul grup vocal de jazz „Swingle Singers" interpretează în maniera jazzului diferite lucrări clasice și preclasice. De curînd, această formație, alcătuită din cor mixt, contrabas și percuție a înregistrat un disc cuprinzînd lucrări de Bach, Vivaldi, Händel.

• Casa de discuri Harmonia Mondi a înregistrat lucrarea „Marteau sans maître" de Boulez. Grupul de interpreți sub conducerea autorului, are ca solistă pe cîntăreața franceză Jeanne Deroubaix.

Festivaluri internaționale

• La cel de al XXV-lea festival consacrat muzicii lui Beethoven care a avut loc în orașul natal al maestrului (18 septembrie — 10 octombrie) a putut fi ascultat un program de o excepțională amploare : întregul ciclu de simfonii, Fidelio, Missa Solemnis, cvartetele, concertele pentru pian, cele 2 romanțe pentru vioară, concertul pentru vioară, sonatele pentru violoncel și pian etc.

• Cel de al IV-lea Festival Bach de la Bath (Anglia) include : 4 concerte corale, 3 concerte de orchestră, muzică de cameră, precum și Ofranda muzicală (în costume).

• „Arta în pace" este titlul festivalului ce s-a ținut în acest an la Viena. Compania engleză de operă Sadler's Wells a prezentat pentru prima oară la Viena opera Peter Grimes de Britten. A participat și orchestra simfonică din Londra. Franța a fost reprezentată prin Théatre de France. Orchestra simfonică din Cleveland, precum și cvartetele Juillard și Philadelphia au fost solii muzicii americane. Uniunea Sovietică a trimis la acest festival baletul Teatrului Mare din Moscova, orchestra simfonică a Radioteleviziunii, condusă de Rojdestvensky — soliști Daniel Șafran și Dmitri Başkirov.

Prime audiții

• Pentru a sărbători cea de a 75-a aniversare a activității sale, orchestra simfonică din Chicago va interpreta 2 prime audiții mondiale, comandate special pentru această orchestră. Compozitorii care au fost solicitați sînt Ghunter Schuller și Jean Martinon.

• Pentru festivalul de la Lucerna (Elveția) compozitorul polonez Krzysztof Penderecki a scris „Capriciu pentru oboi și orchestră de coarde" ; prima audiție a acestei lucrări va avea loc cu prilejul festivalului. Solistul lucrări va fi Heinz Holliger.

• La festivalul de la Donaueschingen (R.F.G.) (octombrie 1965) s-a interpretat în primă audiție compoziția lui Stockhausen „Moments II", alături de alte lucrări noi, scrisse pentru acest festival.

• Corul și orchestra simfonică a Radioteleviziunii din Hamburg au prezentat în primă audiție europeană „Simfonia Nirvana" de Toshiro Mayuzumis.

Muzicienii declară

• Într-un interviu acordat unui ziarist din Köln (R.F.G.) compozitorul Mauricio Kagel a declarat că după părerea sa, cele mai importante lucrări muzicale care s-au scris după 1950 ar fi „Gesang der Jünglige", (Cîntecul adolescenţelor) de Stockhausen, „Marteau sans maître" de Boulez şi Concert pentru pian şi orchestră de John Gage.

• În articolul „Muzica modernă şi violoncelul", apărut într-o revistă muzicală americană, violoncelistul sovietic Mstislav Rostropovici scrie: „O lucrare scrisă de un compozitor modern oferă o hrană minunată pentru imaginaţia muzicianului. Noi muzicienii nu avem decît de profitat promovînd muzica modernă, pentrucă aceasta lărgeşte repertoriul nostru şi potenţele noastre creatoare. De aceea mă străduiesc să promovez cît mai multă muzică modernă".

• „Sîntem responsabili de promovarea muzicii moderne — scrie Charles Munch. Muzica nu este ca un tablou care poate fi atîrnat într-o galerie de pictură unde publicul vine cînd doreşte. Există atîtea talente care merită să-şi audă propriile lor lucrări".

Concursuri internaţionale

• Concursul internaţional quadrennal de pian „Van Cliburn" se va desfăşura anul acesta în Texas.

• Sub egida Ministerului Turismului şi al Spectacolelor, al Academiei Muzicale Napolitane, se va desfăşura în aprilie 1966, cel de al VIII-lea concurs internaţional pentru pian şi compoziţie „Alfredo Casella".

Concerte

• Spicuim din concertele simfonice ale lunii noiembrie de la Festival Hall (Londra):

• A. Copland dirijează lucrări de Stravinski şi lucrări proprii.

• Otto Klemperer dirijează simfonia 7-a de Bruckner, iar Vaclav Neumann, a 3-a de Bruckner.

• Carl Schuricht conduce Recviemul german de Brahms.

Ştiri, note, comentari

• Cunoscutul dirijor german Otto Klemperer a împlinit în acest an 80 de ani. De-a lungul neobositei sale activităţi muzicale el a promovat, alături de un bogat repertoriu de muzică clasică, numeroase lucrări din literatura muzicală contemporană, printre care: „Neues vom Tage" (Noutatea despre zi) de Hindemith, „Erwartung" de Schönberg, „Leben des Orest" de Krenek, ca şi numeroase lucrări de Stravinski şi Kurt Weill.

• Pianistul american Van Cliburn a debutat ca şef de orchestră la Moscova, dirijînd, în sala mică a Conservatorului, lucrări de Rachmaninov, Kabalevski şi Chopin.

• Fundaţia muzicală Serge Kussevitzky a comandat lucrări unui număr de 10 compozitori: Milton Babbitt, George Crumb, Vincent Frohne, Alexei Haieff, Charles Wuorinen, Mario Davidovsky, Peter Maxwell Davies, Georg Ligeti, Karlheinz Stockhausen şi Iannis Xenakis.

• Într-una din emisiunile sale, cu prilejul comemorării morţii lui Edith Piaf, televiziunea franceză a adus un pios omagiu mult apreciatei cîntăreţe, prezentînd o comedie-balet intitulată „Vocea".

• Au fost descoperite cîteva lucrări inedite ale lui Webern din perioada 1899—1908; e vorba de 4 cicluri de lieduri, (1899—1903), un cvartet de coarde (1905) „Langsamer Satz" (tot pentru cvartet de coarde) şi „Im Sommerwind" — (În vîntul de vară (1904) — Idilă pentru orchestră mare).

• Dintre ţările în care există cel mai mare număr de pianişti pe cap de locuitori: Anglia 12%, Olanda 8%, Germania 7%, Franţa 4%.

• Opera completă a lui Schönberg va fi publicată de către edi-turile Schott şi Universal, în 29 volume. Primele 2 volume — care vor apare către sfîrşitul acestui an — vor conţine lieduri, muzică pentru pian şi orgă.

HILDA JEREA

• Una dintre cele mai interesante colecţii iconografice în curs de publicare la Leipzig trebuie socotită *Musikgeschichte in Bildern* sub îngrijirea muzicologilor Heinrich Besseller şi Max Schneider. Volumul consacrat *Egiptului* aparţine cunoscutului cercetător Hans Hickmann, autor a peste 40 de lucrări şi studii dedicate muzicii egiptene. Editat în excelente condiţii grafice, cu peste 100 de reproduceri alb-negru şi color, volumul constitue o veritabilă istorie a culturii muzicale antice.

După o introducere în problema muzicii egiptene, autorul ne conduce — prin intermediul ilustraţiilor — în viaţa artistică a vechiului Egipt, în muzica de cult şi de curte, muzica de dans, muzica de casă, muzica militară, muzica populară şi muzica în procesul muncii. Un capitol special se ocupă de practica muzicală teoretică (chironomie). De mare interes ne apare capitolul consacrat vechilor instrumente muzicale (clasificate în grupele: idiofone, membranofone, aerofone şi cordofone). O scurtă privire istorică asupra virtuoşilor cîntăreţi şi instrumentişti încheie partea ilustrativă.

Adresîndu-se deopotrivă amatorilor de muzică, cît şi specialiştilor, Hans Hikmann a însoţit volumul cu un vast aparat critic (o hartă a vechiului Egipt unde s-au făcut săpături arheologice, un cîntec popular egiptean transcris pe portativ, o cronologie istorică a Egiptului, o amplă bibliografie, un indice de materii şi de nume proprii).

VICOS.

• În revista maghiară „Magyar Zene" nr. 4/1965 a apărut studiul „Concertele lui George Enescu la Budapesta" de muzicologul Ştefan Lakatoş din Cluj.

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Biblioteca cras
SIBIU

Cuprinsul

MUZICA ROMÂNEASCĂ ŞI TENDINŢELE ARTEI CONTEMPORANE

Opinii ale compozitorilor Wilhelm Berger, Ştefan Niculescu Tiberiu Olah şi Aurel Stroe (material realizat de Grigore Constantinescu) 1

PROFILURI DE MUZICIENI

Vasile Tomescu
George Breazul şi muzicologia noastră (încheiere) 7
Emilia Comişel
Din corespondenţa lui Constantin Brăiloiu 17
Liliana Firca
Bela Bartok (Preliminarii la un studiu de sinteză 18

PROBLEME ALE ÎNVĂŢĂMÎNTULUI MUZICAL — PIANUL

Theodor Bălan
Spre o unificare în metoda de predare a artei cîntatului la pian 19
Maria Cernovodeanu
Pianul, instrument de cultură muzicală 22

★

Tipărituri ale Editurii Muzicale 24

ÎNSEMNĂRI

Nicolae Parocescu
Folclorul în repertoriul ansamblurilor şi orchestrelor populare 25

CONCERTE-SPECTACOLE

Constantin Ionescu-Vovu
Sviatoslav Richter 27
Alexandru Sumski
Roberto Benzi 23
Al. Colfescu
Virginia Zeani şi Nicolae Rossi-Lemeni 28
Cîntăreţi italieni 30
T.O.B. la Sofia 30
Interpreţi noi în roluri principale 31
Toma George Maiorescu
OLYMPIA: Succesul Teatrului satiric şi muzical „C. Tănase" 34

VIAŢA MUZICALĂ ÎN ORAŞELE PATRIEI NOASTRE

Lajos Pinter
Tîrgu-Mureş 37

DE PESTE HOTARE

Lucian Grigorovici
Note şi comentarii 41
Dao Trong Tu
Scrisoare din Hanoi 43
Viorel Cosma
O monografie Enescu 44
Ion Florian
Ioan Gr. Danielescu 45

RECENZII

Elena Zottoviceanu
„Ion Vidu" de Viorel Cosma 46
Hilda Jerea
Note 48

Sommaire

LA MUSIQUE ROUMAINE ET LES TENDANCES DE L'ART CONTEMPORAIN

Opinions des compositeurs Wilhelm Berger, Ştefan Niculesco, Tiberiu Olah et Aurel Stroe (matériel réalisé par Grigore Constantinesco) 1

PORTRAITS DE MUSICIENS

Vasile Tomesco :
George Breazul et notre musicologie (conclusion) 7
Liliana Firca :
Béla Bartók (préliminaires à une étude de synthèse) 17

PROBLÈMES DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL : LE PIANO

Theodor Bălan :
Vers une unification dans la méthode d'enseigner l'art de jouer au piano 19
Maria Cernovodeanu :
Le piano, instrument de culture musicale 22

★

Publications de la Maison d'Editions Musicales 24

NOTES

Nicolae Parocesco :
Le folklore dans le répertoire des ensembles et orchestres populaires 25

CONCERTS-SPECTACLES

Constantin Ionesco-Vovu :
Sviatoslav Richter 27
Alexandru Sumski :
Roberto Benzi 28
Al. Colfesco :
Virginia Zeani et Nicola Rossi-Lemeni 28
Chanteurs italiens 30
Le Théâtre d'Opéra et de Ballet à Sofia 30
Interprètes nouveaux dans de rôles principaux 31
Toma George Maioresco :
OLYMPIA: Le succès du Théâtre satirique et musical: „ C. Tănase" 34

LA VIE MUSICALE DANS LES VILLES DE NOTRE PATRIE

Laios Pinter :
Tîrgu-Mureş 37

DE L'ETRANGER

Lucian Grigorovici
Notes et commentaires 41
Dao Trong Tu:
Lettre de Hanoï 43
Viorel Cosma :
Une monographie Enesco 44
Ion Florian
Ioan Gr. Danielesco 45

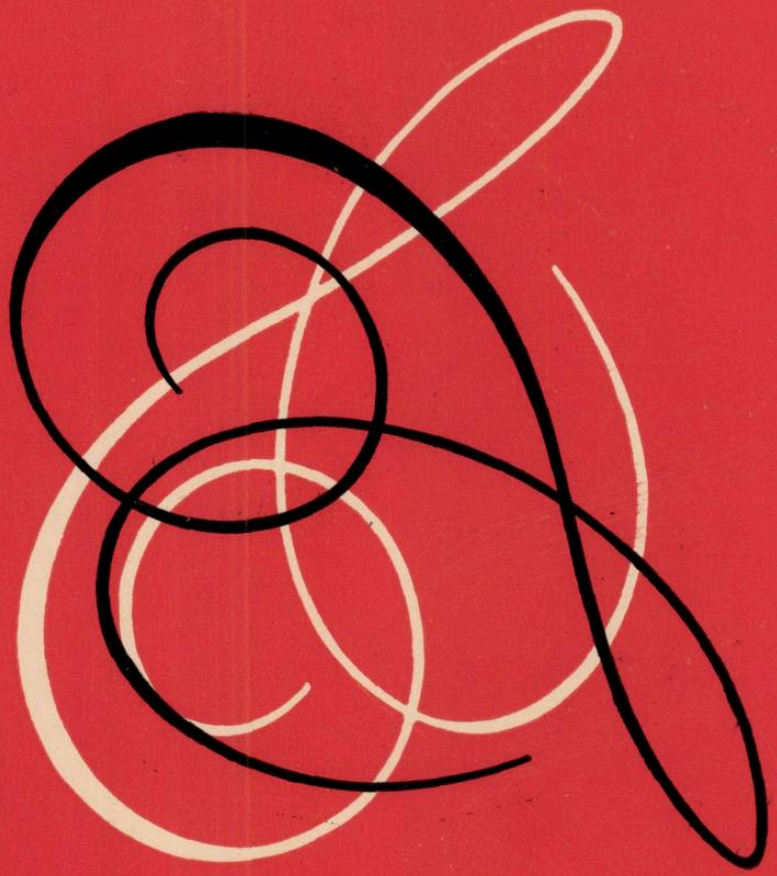
COMPTES RENDUS

Elena Zottoviceanu :
„Ion Vidu" par Viorel Cosma 46
Hilda Jerea :
Notes 48

I. P. „Informaţia" — c. 4256

42.416

LEI 7



muzica

DECEMBRIE
1965

12

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTA
ROMÂNIA
ȘI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ȘI ARTĂ

muzica

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A COMITETULUI DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ

ANUL XV Nr. 12 DECEMBRIE 1965

Imn Patriei

În filele noii istorii a României, măreţul act de la 30 Decembrie 1947, cînd a fost înlăturată monarhia şi instaurată Republica Populară, se înscrie ca o răspîntie hotărîtoare în viaţa patriei noastre. Aniversarea lui constituie an de an un fericit prilej de bilanţ al izbînzilor dobîndite pe drumul construirii socialismului şi, totodată, de a privi în viitor către minunatele perspective ce ne stau în faţă.

Cea de a 18-a aniversare a zilei Republicii a aflat întregul nostru popor, călăuzit cu fermitate şi înţelepciune de către Partid, în plin avînt pentru continuarea într-un ritm dinamic a operei de dezvoltare economică şi culturală a ţării. Sfîrşitul de an înseamnă în acest sens, momentul încheierii planului şesenal şi al începutului unei noi perioade cincinale. Realizările obţinute în anii şesenalului alcătuiesc un tablou însufleţitor al elanului şi hărniciei poporului. Urmînd neabătut politica industrializării socialiste ca fiind baza progresului întregei economii, a dezvoltării multilaterale a societăţii socialiste, factor hotărîtor al asigurării independenţei şi suveranităţii naţionale — aşa cum s-a subliniat în documentele Congresului al IX-lea al Partidului Comunist Român — clasa noastră muncitoare, întregul popor au desfăşurat o uriaşă muncă productivă. Industrializarea ţării cunoaşte un ritm înalt, susţinut. Creşterea medie anuală a producţiei industriale în anii şesenalului a atins 14,4 la sută faţă de 13 la sută cum fusese prevăzut iniţial. În domeniul agriculturii, creşterea permanentă a producţiei vegetale şi animale a devenit o trăsătură caracteristică pentru drumul bunăstării pe care se îndreaptă ţărănimea noastră în cooperativele agricole de producţie, avînd sprijinul Partidului şi Guvernului în întărirea bazei tehnico-materiale a agriculturii şi organizarea producţiei pe baze ştiinţifice. Hotărîrile plenarei C.C. al P.C.R. din 11—12 noiembrie 1965 cu privire la îmbunătăţirea conducerii şi planificării agriculturii şi alcătuirea unui nou statut al cooperativelor agricole de producţie creează toate condiţiile pentru ca sarcinile înfloririi agriculturii noastre să fie îndeplinite cu succes.

În aceşti ani, ţara a cunoscut o dezvoltare ascendentă, echilibrată şi armonioasă a forţelor sale creatoare. Cel de al IX-lea Congres al Partidului a putut astfel consacra, printr-o strălucită aplicare a marxism-leninismului la condiţiile noastre, orientarea spre desăvîrşirea operei de construire a socialismului şi înaintării spre comunism prin ridicarea industriei şi agriculturii la un înalt nivel cu ajutorul unor mari resurse energetice şi al posibilităţilor oferite de ştiinţa şi tehnica modernă. Directivele Congresului cu privire la planul cincinal pe anii 1966—1970

precum și la planul de zece ani pentru valorificarea resurselor energetice ale țării deschid această perspectivă care va duce patria noastră pe noi culmi ale civilizației.

Adoptarea, la 22 august 1965, a noii Constituții prin care România a devenit Republică Socialistă, statornicește noua structură a națiunii socialiste ca încununare a drumului parcurs și izbînzilor dobîndite și fixează cadrul pentru dezvoltarea pe mai departe a tot ceea ce am înfăptuit. O filă nouă a fost întoarsă astfel în marea carte a istoriei, consfințind noua etapă a vieții poporului, marile sale drepturi și libertăți.

La această etapă, intelectualitatea românească este chemată să fie, ca și pînă acum, dar cu forțe mereu sporite, participantă activă. Răspunderea pe care Partidul și Guvernul o încredințează intelectualității în opera de propășire a patriei este ilustrată și de hotărîrile privind îmbunătățirea organizării și îndrumării activității științifice menite să ducă la o mai strînsă legătură între cercetarea fundamentală și aplicativă, la împlinirea obiectivelor muncii creatoare a oamenilor noștri de știință spre binele întregului popor.

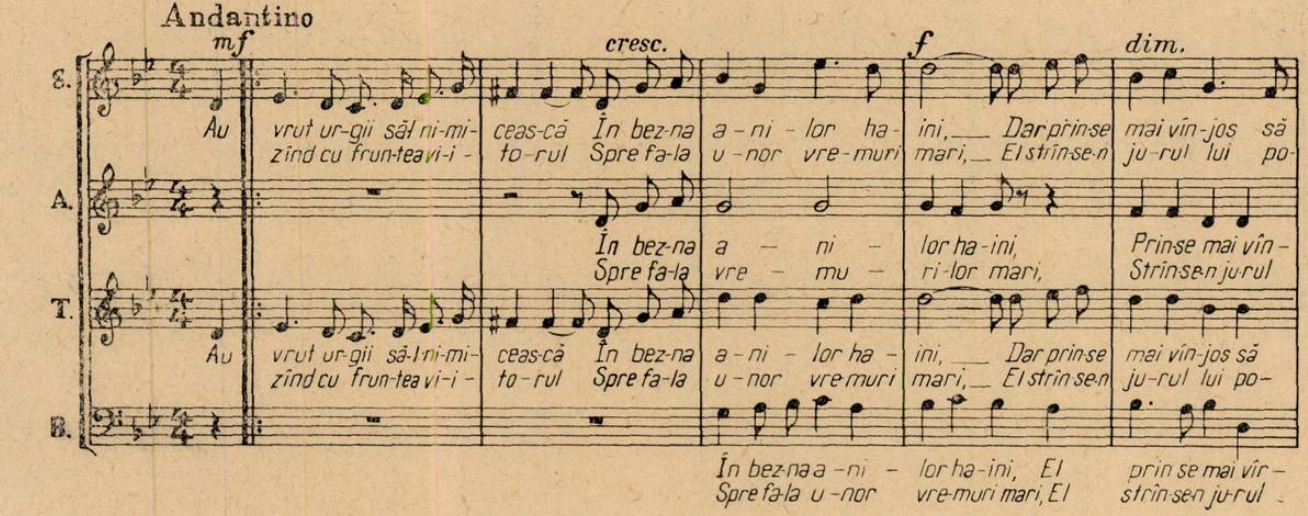
Importantele succese obținute de cultura românească în anii Republicii, recunoașterile internaționale ale aportului românesc în știință, în răspîndirea culturii, la patrimoniul universal al artei, sînt un imbold pentru a duce mai departe și tot mai sus făclia culturii socialiste, pe drumul arătat de Partid. Ne amintim cu emoție și legitimă mîndrie că, printre primii cîntăreți ai Republicii Populare, în zilele care au urmat lui 30 Decembrie 1947, s-au aflat, alături de poeți — compozitorii. De atunci și pînă astăzi, ei au așternut pe partituri nenumărate opere muzicale fecundate de bucuria vieții libere și fericite a poporului, i-au adus prinosul recunoștinței lor tinereții de aur a patriei și au cîntat minunatele zile ale noi sale istorii.

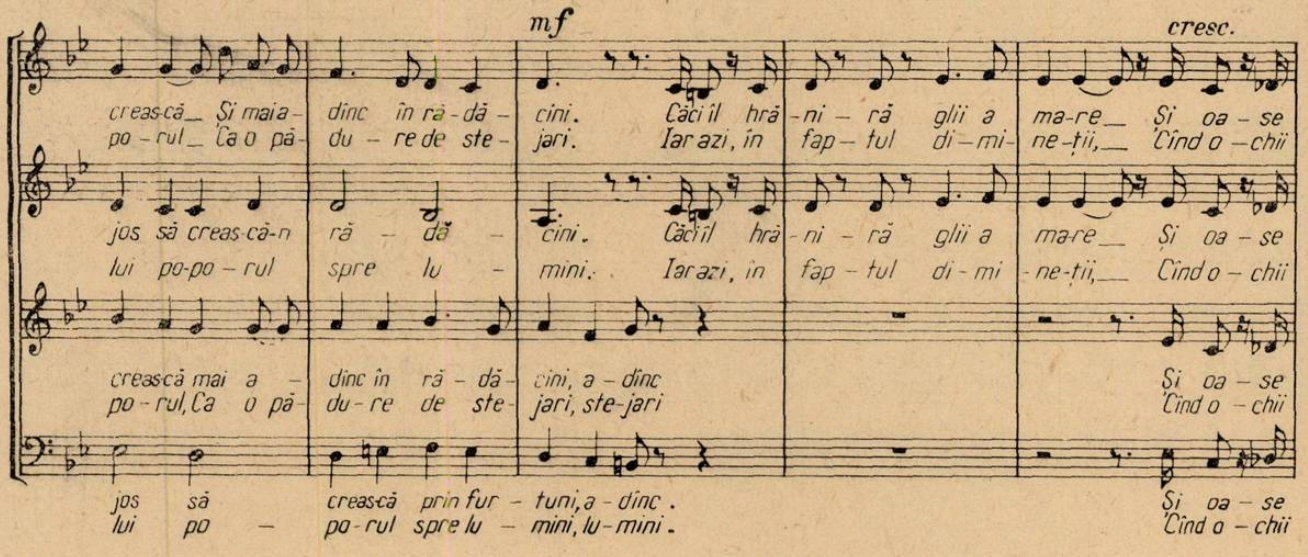
Republica a adus însă compozitorilor nu numai izvorul proaspăt al inspirației din faptele nobile ale poporului descătușat ci și libertatea responsabilă a creației — pe care artistul-cetățean este dator să o folosească în realizarea menirii sale. Diversitatea de forme și de stiluri răspunde firesc eflorescenței nemaicunoscute a talentelor, dar ea trebuie să îndrepte măiestria creatorului de artă spre idealul conștient al întruchipării vieții poporului în chip desăvîrșit, pe măsura epopeică a realităților ei istorice. Pe tărîmul vast al artei socialiste, muzicii — creatorilor și interpreților ei — îi revine un loc de cinste. Este acela de a cînta cu tot mai mult talent, în opere convingătoare și durabile Republica socialismului biruitor, pe fiii ei, care, prin înfăptuirile lor contemporane, fac ca planurile de viitor să devină, cu fiecare zi, realități minunate ale prezentului.

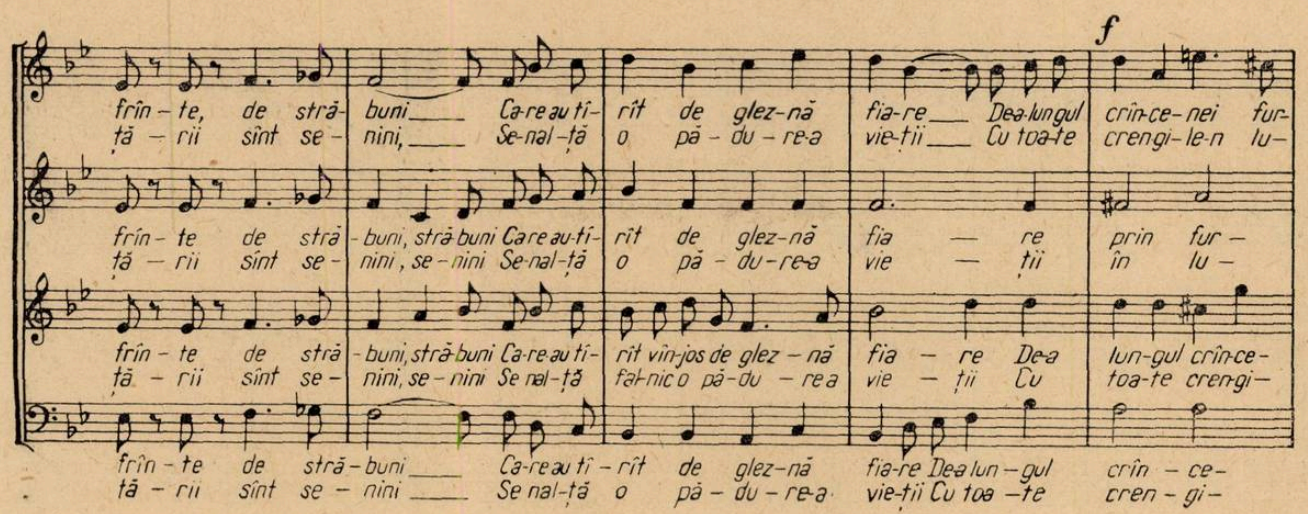
Sîntem convinși că tema patriei socialiste înfloritoare își va găsi întruchiparea artistică demnă, convingătoare în Imnul de Stat al Republicii Socialiste România. Poeții și compozitorii își vor aduce prinosul simțirii și gîndirii lor înaripate, glorificînd în imagini artistice nepieritoare frumusețea zilelor de azi.

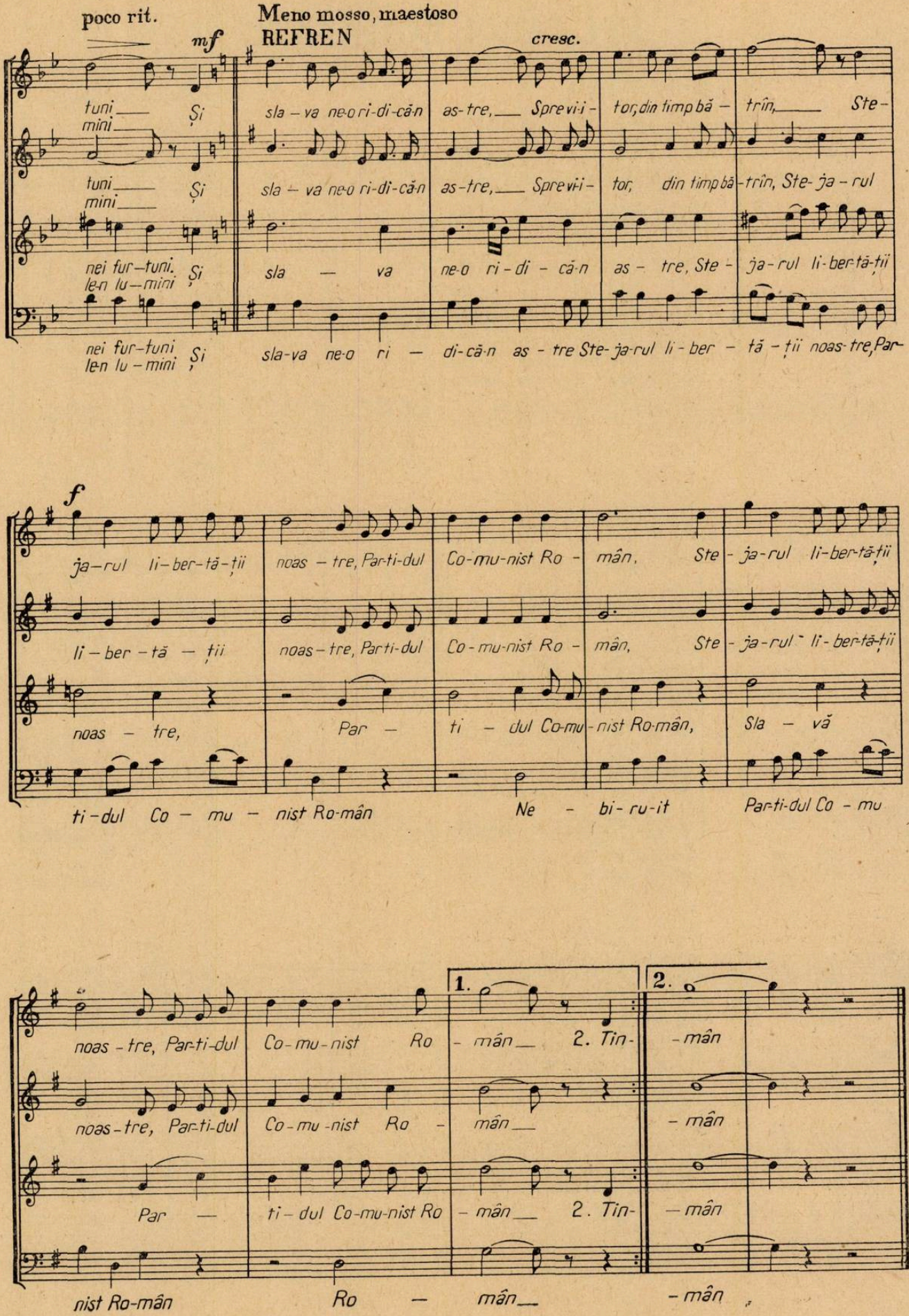
STEJARUL ROMÂNESC

Versurile de **Victor Tulbură** *Muzica de* **Diamandi Gheciu**








poco rit.
Meno mosso, maestoso
REFREN
mf
cresc.
tuni mini Și sla-va ne-o ri-di-că-n as-tre, Sprevii-tor, din timp bă-trîn, Ste-
tuni mini Și sla-va ne-o ri-di-că-n as-tre, Sprevii-tor, din timp bă-trîn, Ste-ja-rul
nei fur-tuni len lu-mini Și sla va ne-o ri-di-că-n as-tre, Ste-ja-rul li-ber-tă-ții
nei fur-tuni len lu-mini Și sla-va ne-o ri-di-că-n as-tre Ste-ja-rul li-ber-tă-ții noas-tre, Par-
f
ja-rul li-ber-tă-ții noas-tre, Par-ti-dul Co-mu-nist Ro-mân, Ste-ja-rul li-ber-tă-ții
li-ber-tă-ții noas-tre, Par-ti-dul Co-mu-nist Ro-mân, Ste-ja-rul li-ber-tă-ții
noas-tre, Par-ti-dul Co-mu-nist Ro-mân, Sla-vă
ti-dul Co-mu-nist Ro-mân Ne-bi-ru-it Par-ti-dul Co-mu
1.
2.
noas-tre, Par-ti-dul Co-mu-nist Ro-mân 2. Tin-mân
noas-tre, Par-ti-dul Co-mu-nist Ro-mân mân
Par-ti-dul Co-mu-nist Ro-mân 2. Tin-mân
nist Ro-mân Ro-mân mân

Răspunderea artistică și spiritul muncii colective

Pe marginea participării baletului Teatrului de Operă și Balet la un festival internațional

În ansamblul culturii noastre contemporane, creația și arta interpretativă a teatrelor muzicale se afirmă pe un drum ascendent. Lucrări românești în genul dramei muzicale istorice și cu conținut social, comediei muzicale, baletului, au văzut lumina scenei alături de un repertoriu universal bogat și interesant. Una din dovezile nivelului atins de teatrul românesc de operă este prezentarea în țară și peste hotare a capodoperei creației enesciene „Oedip", apreciată unanim ca un moment artistic de seamă al vremii noastre.

Creații de operă și balet inspirate din viața de astăzi a poporului, din lupta sa pentru izbînda zilelor pe care le trăim, alături de lucrări, devenite clasice, ale repertoriului liric și coregrafic național, demonstrează împletirea armonioasă a tradiției cu noul, existența alături de patrimoniul liric universal a unor bogate resurse creatoare pentru afirmarea artei interpretative originale.

Continuînd tradiția teatrului nostru liric în condiții incomparabil mai favorabile desvoltării acestei activități față de trecut, cîntăreții, coregrafii, dirijorii, regizorii celor cinci teatre lirice existente în România Socialistă, contribuie an de an la ridicarea prestigiului muzicii noastre în lume. Spectacolele care au loc în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu", nenumăratele turnee întreprinse de soliști și ansambluri pe toate continentele sînt o dovadă grăitoare în acest sens. Numai în ultima vreme, manifestările unor cîntăreți în mari metropole ale lumii au adus și aduc în permanență confirmarea liniei ascendente pe care se desvoltă arta lirică românească. Publicul nostru se mîndrește cu succesele obținute de solii teatrului liric românesc, iar în rîndurile opiniei competente de peste hotare, ale publicului, aceștia se bucură de frumoase aprecieri.

Fiecare dintre succesele obținute are la bază o muncă încordată a colectivelor, desfășurată cu spirit de răspundere și o autentică atitudine de căutări artistice. Apare firesc în acest context de frumoase realizări, ca spectacolul dat de colectivul de balet al Teatrului de Operă și Balet al Republicii Socialiste România în cadrul celui de al 3-lea Festival Internațional de Dans care a avut loc la Paris în luna Noiembrie 1965, să fie confruntat de către opinia publică cu exigențele ce se pun întotdeauna unui teatru de prestigiu, și, în mod special, unui teatru format în condițiile culturii noastre socialiste. Atît prin programul prezentat de către colectivul de balet al Teatrului de Operă și Balet, cît și prin concepția punerii în scenă a acestuia, spectacolele coregrafice ale primului nostru teatru liric au ridicat probleme dintre cele mai serioase, care, de bună seamă, nu pot lăsa nici revista noastră indiferentă.

Arta balerinilor noștri cei mai valoroși — dintre care Magdalena Popa a obținut premiul I pentru interpretarea rolului titular din baletul „Giselle" — s-a bucurat de calde aprecieri.

Sîntem bucuroși să desprindem din cronica semnată de Dinah Maggie în „Le Combat" din 12 noiembrie, următoarele rînduri care subliniază frumoasa ținută artistică a balerinilor

Magdalena Popa și Sergiu Ștefanski : „Așa cum se prezintă sînt imaginea însăși a tinereții romantice și reflexul poeziei acesteia. Ea, plină de sensibilitate și de sfiala îndrăgostitei; el, tînăr plin de sănătate și de prestanță, manifestînd față de partenera sa un elan reținut și o discreție respectuoasă ; ambii emoționanți, dansatori rafinați, lirici fără ostentație, cu mișcări fluide și catifelate, într-un stil care niciodată nu se învechește și, totodată, Giselle și Albert al lui Théophile Gautier în toată puritatea lor. Într-adevăr, o încîntare".

„Această artistă — scrie Claude Baignéres în „Le Figaro" din 12 noiembrie tot despre Magdalena Popa — se înscrie printre cele mai emoționante Giselle ale generației sale". O apreciere pozitivă a fost dată deasemeni în aceeași lucrare și solistei Ileana Iliescu, care a împrumutat personajului Myrtha „talentul său de dansatoare nobilă și inspirată și fina sa înțelegere a rolului" (D. Maggie).

În ansamblu însă, manifestările baletului nostru au suscitat și grave aprecieri negative din partea unor cronicari cunoscuți, cu experiență, au stîrnit un curent de opinie critică în rîndurile publicului spectator. Cum se explică aceasta, care sînt cauzele unui asemenea rezultat ?

Programul prezentat de balerinii noștri a cuprins : „Giselle" de Adolphe Adam (actul II), „Șeherazada" de Rimski-Korsakov, „Concertino pentru pian și orchestră" de Dinu Lipatti, „Ciocanul fără stăpîn" de Pierre Boulez. Un asemenea program era menit — în concepția celor care l-au alcătuit — să ofere o varietate de imagini muzical coregrafice, reprezentînd stiluri și viziuni care aparțin unor epoci cu totul diferite, de la începuturile baletului clasic și pînă în vremea noastră, acoperind — după expresia unui cronicar — „un secol de muzică". În același timp, lucrările abordate ar fi trebuit să crieze modalitățile de afirmare regizorală și coregrafică a teatrului nostru și în special să reliefeze în cadrul unei competiții internaționale, trăsăturile gîndirii coregrafice românești contemporane. Cum a reușit, însă, în fapt programul să îndeplinească aceste deziderate ?

★

Artă tot atît de veche ca genul liric, baletul a cunoscut o evoluție plină de sensuri înnoitoare, de căutări pasionate, sprijinindu-se în permanență pe milenara tradiție a dansului popular, pe inepuizabilele resurse ale folclorului popoarelor.

Dela operele-balet și comediile-balet ale lui Lully, în care prevalau subiecte mitologice, fastul și grandoarea, atmosfera pastorală și galantă, agreate le curte, arta dansului s-a transformat din divertisment într-un gen artistic complex, de o mare bogăție expresivă în special sub influențele noi ale iluminismului. În zorii romantismului, asocierea dintre mișcarea elegantă, grațioasă, a dansului pur, dintre mimică și muzică urmărea să sublinieze tot mai viu sensul dramatic pe care îl capătă acțiunea coregrafică.

Capodoperă a dansului clasic, „Giselle" marchează „apoteoza baletului alb". Tipică pentru tendința reprezentării coregrafice a două planuri, cel imaginar, fantastic și cel real, această lucrare a întrunit colaborarea unor creatori de renume din istoria literaturii și artei. Baletul se bazează pe un argument de Vernoy de Saint-Georges, Théophile Gautier și Jean Coralli. Subiectul baletului este inspirat din „La légende de Willis" de care vorbește Heinrich Heine în cartea sa despre Germania. Una din operele cele mai celebre ale întregului repertoriu, baletul „Giselle" a găsit în Adolphe Adam pe compozitorul care nu viza înalta tensiune emoțională, marile conflicte dramatice, ci se îndrepta conștient către reliefarea virtuozității coregrafice : „Nu am altă ambiție în muzica pe care o scriu pentru teatru — spunea el — decît de a o face clară, ușor de înțeles și amuzantă pentru public". Caracterul spumos, elegant al muzicii oferă într-adevăr posibilitatea ansamblului și soliștilor de a desfășura o artă coregrafică expresivă, direct comunicativă și, în același timp, de o technică devenită punct de plecare în acest domeniu. De la contribuția coregrafilor Jean Coralli și Jules Perrot, autorii primei puneri în scenă (1841) a lucrării (Academia Regală de Muzică din Paris) la Marius Petipa care a re-creat baletul către sfîrșitul secolului trecut, păstrînd în genere versiunea originală, și apoi pînă la Diaghilev, conducătorul „Baletelor ruse", „Giselle" a cunoscut o deplină și hotărîtoare consacrare. Rolul titular care este „pentru o dansatoare ceea ce Hamlet este pentru un actor" și unul dintre cele mai dificile ale genului, a fost creat, rînd pe rînd, de cele mai mari balerine ale lumii, începînd cu Charlota Grisi și continuînd cu Pavlova, Karsavina, Ulanova, avînd printre parteneri pe Lucien Petipa, Nijinski și Serge Lifar.

Punerea în scenă a baletului „Giselle" obligă pe coregraful zilelor noastre să cunoască caracteristicile tradiției create, pentru a sintetiza armonios technica de dans clasic cu atmosfera romantică a lucrării, valorificînd, în același timp, la maximum, resursele specifice ale soliștilor și ansamblului respectiv. Realizarea scenică a baletului de către colectivul Teatrului de Operă și Balet a fost în măsură să releve calitățile dansatorilor noștri, deși nu a izbutit să elimine riscul criticilor aduse unei anumite orientări academice.

„Puțin interesează coregrafia — subliniază René Sirvin în „L'Aurore" din 12 noiembrie — cînd opera este interpretată de artiști de o asemenea calitate. Și trebuie să recunoaștem că trupa operei din București, necunoscută pînă ieri în Franța, este una din cele mai bune ale lumii".

★

În istoria coregrafiei moderne, suita simfonică „Seherazada" de Rimski-Kosarkov a atras contribuția mai multor autori de renume

care au transpus fermectoarea povestire muzicală dîndu-i tălmăciri artistice proprii. Cel mai renumit autor al coregrafiei acestei lucrări este însă celebrul Mihail Fokin, iar creatorii de prestigiu ai rolurilor principale sînt : Ida Rubinstein, Nijinski, Enrico Checcetti. Versiunea în premieră mondială a lui Léon Bakst a făcut scandal, după cum arată cronicile vremii, prin îndrăsneala cu care coregraful reprezenta „voluptatea, sîngele și moartea". „Producție tip a Baletelor Ruse", Șeherazada s-a bucurat odinioară de atenția criticilor, dar nu a rezistat interesului constant al publicului.

Coregraful rus Mihail Fokin a constituit pentru Vasile Marcu (autor și al coregrafiei la „Giselle") modelul direct pentru realizarea variantei Teatrului de Operă și Balet a „Șeherazadei". Preluînd versiunea lui Fokin, după confesiunea programului de sală, „cu mici modificări menite să clarifice mai bine unele momente", montarea realizată la noi s-a limitat de fapt la aspectele exterioare, îngustînd și sărăcind concepția originală. Căci, în vreme ce aportul lui Fokin se distinge tocmai prin urmărirea expresă, stringentă a sintezei armonioase între muzică, mișcare coreografică și elementele plastic-decorative în scopul reliefării veridice, echilibrante a acțiunii, coregrafii noștri au prezentat un balet redus la trsăturile de senzualitate, sărăcind și denaturînd ideea baletului și, prin aceasta, chiar a punctului de pornire, suita simfonică „Șeherazada".

Cum s-a reflectat contribuția lui Vasile Marcu în presa pariziană ?

„Versiunea Șeherazadei — consemnează Jacques Burgeois în „Arts" — care termina spectacolul, este o apoteoză a așa numitului „dans du ventre" cu poante (!) depășind în ridicol și vulgaritate tot ce se poate imagina în genul pseudo-oriental". Despre aceași „Șeherazadă", René Sirvin declară în L'Aurore : „Rămîi oarecum perplex în fața acestor decoruri roșiatice și a balansărilor senzuale ale dansatoarelor cu formele desvăluite : te gîndești, la un fel de comedie muzicală, ce s-ar intitula „The serail's follies" („Nebuniile seraiului").

Comparația cu stilul de music-hall apare dealtfel și în cronica lui Gilberte Cournand, care în „Le parisien libéré", arată despre „Șeherazada" : ..." cu toată frumusețea partiturii lui Rimski-Korsakov și grația desăvîrșită a lui Irinel Liciu, în fruntea unui batalion de dansatoare frumoase, te-ai fi crezut la „Casino de Paris". Tot astfel, Jean Cotte, apreciind în „France soir" că trupa noastră de balet este excelentă din punct de vedere tehnic, socotește că „Șeherazada" a fost realizată în stilul plastic al super-producțiilor Hollywood-ului, în culorile trandafiriu și verde fistic", nelipsind, din păcate „haremul de rigoare cu dansuri ale pîntecelui etc.". Iar Dinah Maggie arată cu vizibil regret în „Le Combat" : „Coregrafia lui Vasile Marcu în „Șeherazada" nu are nimic comun cu aceea a lui Fokin, atît de magistral reconstituită odinioară de către „London's festival ballet", în atmosfera sa atît de captivantă".

★

Una dintre tendințele care se manifestă în baletul contemporan este cunoscută sub numele de baletul „abstract" sau „muzical" avînd ca promotor pe Balanchine și urmărind nu atît exprimarea unui conținut emoțional dat, a unei idei de conținut plasticizate, cît figurarea coregrafică a structurii sonore.

Această orientare apelează nu atît la lucrările muzicale cu caracter programatic, cît la cele aparținînd muzicii așa zise „pure".

Înscriindu-se în această preocupare, programul prezentat de colectivul nostru a cuprins „Concertino" de Dinu Lipatti și „Le Marteau sans Maître" („Ciocanul fără stăpîn") de Pierre Boulez.

Compus în anul 1936 și prezentat în primă audiție trei ani mai tîrziu la Ateneu, cu autorul ca solist și sub bagheta lui George Georgescu, Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră, intitulat inițial „Suită clasică", la sugestia Nadiei Boulanger, are un caracter sobru, o factură eminamente de gen concertant. Nu numai asemănarea temei principale a primei părți (Allegro Moderato) cu un coral de Bach, favorit interpretului Lipatti, dar și structura tematică a celorlalte mișcări (Adagio molto; Allegretto-scherzo; Allegro molto) și în deosebi caracteristicile formei și scriiturii armonic- instrumentale, situează lucrarea în chip organic în genul concertant de factură neo-clasică și îl apropie de stilul tradițional de la Bach pînă la Haydn.

Muzicalitatea, echilibrul mijloacelor, viziunea intimă, de cameră, fac din lucrare o creație de muzică „pură". Ea nu conține sugestii de interpretare programatică și cu atît mai puțin coregrafică. Concertino aparține acelei direcții a muzicii simfonice-concertante de factură neoclasică ce se deosebește radical de viziunea cvasi-programatică, plastică, coregrafică, a unor lucrări de aceiași factură, de pildă, de Stravinski.

Abordarea coregrafică a acestei lucrări s-a dovedit o soluție pripită, de ultimă oră. De bună seamă, există posibilități imense, încă departe de a fi explorate suficient, în ce privește tălmăcirea coregrafică a unor creații muzicale din patrimoniul simfonic-concertant universal și românesc, cu condiția ca acestea să conțină însă, într-adevăr, resurse adecvate acestei valorificări.

Creația lui Lipatti ar fi putut oferi, eventual, resurse mai convingătoare în ce privește originalitatea inspirației și a stilului, justificînd totodată, într-o anumită măsură, coregrafizarea muzicii autorului. Ne referim de pildă la suita „Șătrarii", care sub aspectul personalității stilului și al varietății coloristice a muzicii este cu mult mai reprezentativă pentru creația autorului avînd în același timp și un substrat programatic.

Alegîndu-se „Concertino" s-a făcut un deserviciu muzicii lui Lipatti, și nu este de mirare că baletul a fost considerat în genere, de către critică „tot atît de insipid ca și muzica" (Jacques Bourgeois, în „Arts").

Cu aceasta iese în evidență o latură cu totul nesatisfăcătoare a prezentării spectacolului dat la Paris și anume lipsa de orientare, de pasiune, de interes și de orizont artistic a autorilor spectacolelor față de repertoriul coregrafic național. După cum se știe, lucrări ca : „La piață" de Mihail Jora, „Nunta în Carpați" de Paul Constantinescu, „Priculiciul" de Zeno Vancea, pentru a ne referi la perioada dintre cele două războaie mondiale, au reprezentat valori de mare forță și originalitate ale creației noastre de balet, unele fiind cunoscute și viu apreciate departe, peste hotarele țării. Creația nouă de balet a cunoscut, deasemeni, succese resunătoare prin lucrări care pun în lumină inspirația și o tehnică muzical-coregrafică modernă, avansată a autorilor români ai genului. Este suficient să ne referim la impresionantul poem de dragoste și puritate morală care este baletul „Întoarcerea din adîncuri" de Mihail Jora, apreciat cu căldură nu numai de publicul teatrelor de operă din București și Cluj, dar și de muzicienii cu prestigiu de peste hotare și a cărui muzică sub formă de suită simfonică a stîrnit deasemeni un viu interes. Lipsa de atenție a Teatrului de Operă și Balet pentru creația originală a genului s-a manifestat dealtfel și pe tărîmul promovării creației lirice, unde lucrările compozitorilor noștri își fac loc pe scenă într-un ritm prea lent și nu intră decît rare ori în programele de turneu.

★

Către mijlocul deceniului al cincilea, un grup restrîns de compozitori francezi, în fruntea căruia se afla Pierre Boulez, au lansat pretenția de a rupe cu tradiția muzicii franceze, preluînd și aplicînd în mod integral principiile organizării seriale ale școlii moderne vieneze, îndeosebi ale lui Anton Webern. După audiția Simfoniei op. 21 de Webern, cu care prilej Boulez „a resimțit un șoc", promotorul noii tendințe și-a propus să aplice principiile de prestabilire a structurilor sonore mai integral și mai exclusivist și dogmatic decît însăși inițiatorii acestui sistem, urmărind să instaurze în universul sonor o „ordine absolută", atot cuprinzătoare. Rînd pe rînd, sonatele pentru pian, „Polifonie X", „Structures", „Improvizații asupra lui Mallarmé" aveau ca principal scop să opereze serializarea, pe lîngă domeniul înălțimii (intervalelor) și a domeniului ritmic, al valorilor de timbru și instrumentație și — ceea ce a constituit poate aspectul cel mai radical — al procedeelor de „atac".

S-a spus despre muzica lui Boulez că ea reprezintă un Webern care „sună ca Debussy" (Strobel). Pe de altă parte se susține că în muzica franceză Boulez are ca ultim punct de pornire căutările unor sonorități noi, menite să exploreze constelații necunoscute ale universului ritmic și modal, căutări ilustrate de Olivier Messiaen în lucrări ca „Mod de valori și de intensități", „Cinci studii de ritm", „Cartea de orgă", ș. a.

Adevărul este că, izvorît din teoriile profesate la Paris de către R. Leibovitz, (pe care discipolul l-a denunțat apoi necruțător pentru „academismul" său) radicalismul sistemului tehnic muzical al lui Boulez precum și preocupările de a „revoluționa" muzica sînt îndreptate cu precădere în domeniul gramaticii muzicale, problemele expresivității, ale rolului estetic și etic-social al operei de artă neintrînd în cîmpul frămîntărilor creatoare ale acestei direcții muzicale moderniste.

În schimb însă, sînt puse sub semnul întrebării însăși legăturile lui Boulez cu tradițiile muzicii franceze.

Referindu-se la creația compozitorilor francezi consacrați, Darius Milhaud afirma (1952) : „Muzica lor nu sună ca aceea a compozitorilor din Europa centrală. Ea păstrează claritatea latină. Anumite opere ale tinerilor francezi sună pentru mine ca o muzică de Ravel sau Roussel deformată — pentru ureche, cum o oglindă deformantă schimbă o figură". Este cunoscut faptul că în evoluția sa, Boulez a manifestat o atitudine permanent contradictorie față de viabilitatea marilor valori ale tradiției naționale și universale. Pe măsură ce orientările moderniste își afirmau caracterul lor ermetic, adresîndu-se unui cerc din ce în ce mai îngust de inițiați, pierzînd legătura cu publicul larg, Boulez ca și alți susținători ai avangardismului s-au străduit să demonstreze legătura muzicii lor cu tradiția, să proclame patetic „nostalgia clasicilor".

În realitate însă, Boulez și-a afirmat atitudinea sa exclusivistă, arbitrară, față de alte direcții creatoare : „Orice muzician care n-a resimțit — nu spun n-a înțeles ci n-a resimțit — necesitatea limbajului dedocafonic este inutil. Căci întreaga sa operă se plasează înapoia necesităților epocii sale" (Revue Musicale, aprilie 1952).

Drumul pe care a pășit Boulez în creație este acela al unui radicalism în structura și concepția muzicii. Spre deosebire de pildă de Debussy „musicien français" prin excelență, ce-și afla resursele inovatoare în bogăția și originalitatea marii tradiții naționale, Boulez, după cum însuși afirmă, a tins încă dela început să rupă firul cu valorile moștenite : „Mi se pare că generația actuală poate să se detașeze de predecesorii săi. Ea a ajuns să se definească într-un chip suficient de precis și explicit pentru a nu a mai accepta legături de rudenie, pentru a nu se mai simți obsedată". Aceste convingeri exprimate într-un interviu apărut acum mai bine de un deceniu *) lămuresc cu fidelitate trăsăturile de bază ale muzicii lui Boulez, cu toate că în recenta sa lucrare teoretică „Penser la musique aujourd 'hui" autorul elaborează puncte de ve-

*) Bernard Gavoty et Daniel Lesur : „Pour ou contre la musique moderne ?" 1957 p. 59.

dere critice la adresa unor excese de ultimă oră, apărătorul libertăților tehnice totale de odinioară neadmițînd astăzi multe din consecințele firești ale supertehnicizării metodei de creație.

În „Soleil des eaux" și mai ales în „Marteau sans Maître", ambele compuse pe poeme de René Char, Boulez își realizează sinteza sa integrală serialistă aplicînd-o tuturor elementelor discursului muzical. El a înodat într-un chip care s-a dovedit factice, din punct de vedere artistic, cele două concepții extremiste : prestabilirea totală a elementelor muzicii cu aceea a factorului improvizatoric în interpretare. Boulez a netezit începînd cu principiul „rubato" din „Marteau sans Maître" și continuînd cu lucrările următoare, în special cu Sonata a III-a, calea aleatorismului, a muzicii „întîmplării", una dintre direcțiile cele mai despersonalizante și lipsite de consistență ale creației muzicale moderniste.

Ce reprezintă în fond lucrarea „Ciocanul fără stăpîn"?

Este vorba de o compoziție, alcătuită din 9 secțiuni inegale ca întindere, destinată unui ansamblu orchestral format din flaut, ghitară, violă, instrumente de percuție printre care un rol însemnat îl joacă cele „de culoare" cum sînt xilorimba, vibrafonul, bongosurile etc. La acestea se adaugă o voce de alto, care integrîndu-se în structura serială a părții instrumentale intervine în unele secțiuni, folosind cuvintele unor „plachete supra realiste" reunite sub titlul „Ciocanul fără stăpîn" (1934) aparținînd lui René Char.

Poet eseist, Char s-a definit în poezia franceză contemporană atît de diversă și contradictorie din punct de vedere estetic și stilistic, ca un inveterat militant al suprarealismului, al versului ermetic, paseist sceptic, pseudo-umanist. Cîntăreț al „viziunii apocaliptice" al „halucinantei experiențe a omului cufundat în rău", al istoriei care ne „condamnă să trăim între promisiune și trecut", între „suprema disperare și încrederea în nimic", scurtător, "în tenebrele noastre unde nu mai există loc pentru frumos", René Char propovăduiește idei că omul trebuie „să pună stăpînire pe viitorul său neant". Din punct de vedere al mijloacelor de exprimare poetică, Char crează deliberat ermetic într-un limbaj „de inițiat", căutînd cu înfrigurare să elaboreze „materia-emoție". În locul imaginilor poetice semnificative, explicite, aflăm formule enigmatice ale unei „arte concise" (l'art bref), cu „imagini extrase din chimie („le radium sauvage", „les vollumes de l'ether"). Categoriile naturale ale poeziei sînt abolite, autorul considerînd că „nu se obține durata decît distrugînd timpul", „disprețuind „înțelegerea".

Chiar în anul creerii poemului „Ciocanul fără stăpîn", R. Char apărea în presa franceză ca exponent al grupului suprarealist, alături de alți parteneri, printre care André Breton, Salvator Dali, Paul Eluard, Tristan Tzara, A. Giacometti. În aceea epocă, răsvrătirea suprarealiștilor împotriva a ceea ce este normal și pozitiv în sufletul omenesc atinsese paroxismul. Preocupat de studiul fenomenelor de psihiatrie la Centrul de neurologie din Nantes, A. Breton scria : „Simt că dacă aș fi nebun și internat pentru cîteva zile, aș profita de o îndrăvenire care mi-ar permite delirul de a asasina pe unul din acei — de preferință medic — care mi-ar cădea în mînă". „Nebunii sînt oameni de onestitate scrupuloasă și de o nevinovăție completă ...capabili de manifestări geniale" scria el. În fine, A. Breton lansase (1930) deviza „încercării de simulare a paraliziei generale". Cît despre pictorul Salvator Dali, acesta definea astfel vederile sale despre finalitatea propriei arte : „Cum ați vrea Dvs. ca ei să le înțeleagă (propriile mele tablouri), cînd eu însumi, care sînt acela ce le face, nu le înțeleg cîtuși de puțin".

Nu este deci de mirare că poezii ale lui R. Char din acea epocă apar cititorului ca lipsite de comprehensibilitate, de sens.

Titlurile celor trei grupe de versuri care alcătuiesc poemul „Ciocanul fără stăpîn" : „Artizanatul furios", „Călăi ai singurătății", „Clădire frumoasă și presimțirile," ca și versurile propriu zise cuprind frînturi de idei și imagini fără o logică a gîndirii, fără o consistență a sensibilității și inspirației.

„L'ARTISANAT FURIEUX"

La roulotte rouge au bord du clou
Et cadavre dans le panier
Et chevaux de labours dans le fer à cheval
Je rêve la tête sur la pointe de mon couteau
le Pérou

„BOURREAUX DE SOLITUDE"

Le pas s'est éloigné le marcheur s'est tu
Sur le cadran de l'Imitation
Le Balancier lance sa charge de granit réflexe

„BEL ÉDIFICE ET LES PRESSENTIMENTS"

J'écoute marcher dans mes jambes
La mer morte vagues par-dessus tête
Enfant la jetée-promenade sauvage
Homme l'illusion imitée
Des yeux purs dans les bois
Cherchent en pleurant la tête habitable

Fidelă substanței poetice a unor asemenea versuri, muzica lucrării „Ciocanul fără stăpîn" se afirmă în radicalismul pe planul structurii intervalelor, al instrumentației, al țesăturii vocilor ca improprie comunicării unui fond emoțional clar, captivant, reliefat. Rafinamentul mijloacelor, menit în mod lucid, să deconcerteze publicul, să epateze și să supraliciteze experiența executanților, nu a putut disimula lipsa unei profunde și vibrante emoții artistice.

În vreme ce numeroși apologeți au subliniat cu efuziune trăsături de ordin tehnic-inovator

ale lucrării, muzicienii de prestigiu, care și-au afirmat atitudinea critică, principială față de sistemele exclusiviste au primit cu rezervă lucrarea „Le Marteau sans Maître", referindu-se în acest sens, la distanța ce se creează, inevitabil, între caracterul abstract al construcției lucrării și înțelegerea publicului.

O lucrare „în care criza noii muzici s-a inveder at pe mai multe planuri", iată una din aprecierile date acestei creații a lui Boulez. *)

Iar cunoscutul critic Aloys Moser **), menționînd că la Festivalul de la Baden-Baden, prima execuție a „Ciocanului fără stăpîn", a necesitat nu mai puțin de 45 repetiții, scoate în evidență faptul că „din această succesiune grăbită de sgomote nearticulate, de sunete lovite, de pizzicatti smulse chitarei și violei, de note punctate de către flaut în spațiu și de exclamații stridente ale vocii care-și schimbă continuu trăsătura, descrie adesea periculoase piruete, pe o singură silabă a unui recitativ continuu tocat și îmbucătățit, se naște o curioasă și nedefinită impresie din punct de vedere al adevărului dramatic și de arbitrar".

Contestarea originalității și a expresivității muzicii lui Boulez nu reprezintă cîtuși de puțin un fenomen restrîns în opinia estetică franceză. „Muzica lui Boulez — scrie ziarul „Le Figaro" din 18 martie 1958 sub semnătura lui Clarendon (B. Gavoty) — asasinează urechea, îndobitocește spiritul și nu evocă, deși o proclamă admirabil conform regulii unui joc nou, nici o arhitectură perceptibilă și armonioasă. Eu nu o situez cîtuși de puțin în lumea revoluționară ci, din contră în aceea a neliniștitorului conformism al modelelor îngrozitoare, și pentru a spune totul, deja de mult demodată"...

Cutezanța artistică a întîmpinat dintotdeauna opiniile cele mai vehemente, iar exemplul lui „Sacre du printemps" — de Stravinski pentru a ne referi la montarea unui balet deschizător de drumuri în epoca noastră — este concludent. Dar dela faptul soluționării îndrăznețe a valorilor coregrafice pe care o creație muzicală sau alta le conține intrinsec, pînă la intreprinderea temerară de a atribui semnificații dansante unei lucrări pe care compozitorul (și poetul) au creat-o într-o viziune cu totul diferită, pe care am caracterizat-o mai sus, este nu numai o distanță imensă, dar chiar un obstacol de netrecut. Versiunea românească a riscat imprudent proba publicului și a specialiștilor perizieni. Aceștia, cum era și firesc, au întîmpinat spectacolul cu o atitudine din care nu a lipsit o vehementă desaprobare.

„Marteau sans Maître" nefiind cîtuși de puțin realizat de compozitor cu intenția de a fi transpus coregrafic și, în consecință, neavînd la bază nici o experiență precedentă în această privință, coregrafizarea realizată la Teatrul de Operă și Balet, pe un loc gol, s-a expus unei aprecieri contrarii celei scontate, de pseudo-avangardism.

Ideia de a face o coregrafie pe această dificilă partitură, „hașurată" ca un desen de Nicolas de Stael, — scrie Gilberte Cournand — era hazardată, dacă se admite că această muzică compusă pe un poem de René Char, de către lider-ul muzicii contemporane, rămîne încă ermetică celor mai mulți melomani. S-a optat pentru un stil de avangardă 1925, tratînd personajele ca marionete, ale căror gesturi se acordă uimitor cu frazele mai degrabă sughițate, decît cîntate de către Zenaida Pally, care este totuși o admirabilă cîntăreață. Utilizarea grupurilor este ingenioasă, ele se integrează decorului și formează o frescă colorată ce se mișcă, dar îi lipsesc acestei coregrafii savantele Adagii, pe care un Balanchine le-ar fi realizat pe această muzică multiserială. Decorurile și costumele lui Jules Perahim stau la baza acestei atmosfere germane de avangardă, care impregnează întreg baletul precum și latura neșlefuită a caracterului său abstract".

Ocupîndu-se de același balet, Claude Baignères arată : „Ciocanul fără stăpîn" de Boulez opune sunete, suprapune timbre. Coregrafia traduce vizibil aceste șocuri de culoare, așa cum Bejart o face cu ciocnirile ritmice ale muzicii concrete. Numai că, partitura lui Boulez este prea complexă pentru ca fiecare ecou să se repercuteze în dans ; vine un moment în care între ceea ce se aude la orchestră și ceea ce se vede pe scenă nu mai este o legătură evidentă. Un șir de dansatori, îmbrăcați și machiați grotesc, evoluează în chip de automate".

„În sfîrșit — consemnează René Sirvin — punctul culminant al serii „Ciocanul fără stăpîn", copios huiduită la premieră. Este sigur că partitura muzicală a compozitorului francez Pierre Boulez, rezervată amatorilor de muzică serială, este făcută pentru concert și nu pentru balet ; dansată, ea apare teribil de lungă și ... insolită. Argumentul (baletului) este foarte banal și ar putea să se adapteze la orice muzică modernă".

În „France Soir" Jean Cotte socotește „Ciocanul fără stăpîn" ca „o avalanșă de locuri comune, inspirată din cea mai proastă literatură expresionistă, într-un decor tot atît de genial ca o vitrină de bazar. În loc de dansuri, am avut o ședință de laborioase exerciții fizice".

...„Concretizarea vizuală a coregrafiei — spune Olivier Merlin în „Le Monde" din 12 noiembrie, aducînd personajele în maillot-uri și în elemente de decor embrionare, în maniera automatelor mesei verzi de Kurt Jooss, ne-a dus la stilul expresionist destul de demodat în Occident din 1932".

Curentele de opinie stîrnite în rîndul publicului spectator ca și aprecierile apărute în presă au fost unanime în a prețui talentul, pregătirea artistică, seriozitatea și răspunderea profesională a ansamblului și a celor mai de seamă soliști. Orientarea repertoriului și regia au de-

*) Willi Schuh „Von Neuer Musik" Zürich 1955 în Fred Prieberg Lexicon der Neuer Musik, Verlag Karl Alber München 1958 p. 54.

**) Aspects de la musique contemporaine 1953—1957 Ed. Labor et Fider, Genève p. 136—139.

terminat, însă cum s-a arătat, ascuțite aprecieri critice. Iată dece ne-am oprit intenționat asupra acestora din urmă pentru a scoate în relief necesitatea îmbunătățirii radicale a activității primei noastre instituții de promovare a genului liric a creșterii spiritului de răspundere și a dragostei pentru creația lirică românească, din partea celor ce conduc activitatea instituției.

Este de neînțeles metoda singulară folosită de conducerea Teatrului de Operă și Balet, care nu a invitat în timpul desăvîrșirii pregătirii artistice a spectacolului pentru turneu oameni de specialitate, critici, care să-și aducă în colectiv contribuția la soluționarea optimă a problemelor de repertoriu și la punerea în scenă a lucrărilor.

Se impune traducerea în viață a principiului muncii colective, care orientează astăzi activitatea creatoare multilaterală în țara noastră. Nu se poate progresa cu adevărat, în domeniul atît de complex al artei, decît valorificînd experiența colectivă, trăgînd concluzii din confruntarea vie, rodnică, de opinii. Spre deosebire de practica pregătirii „cu ușile închise" a spectacolului la care ne referim, este necesar ca în viitor, primul nostru teatru liric să solicite părerile unui cerc larg de specialiști, să țină seama de opiniile cele mai competente și prețioase ale iubitorilor de operă și balet.

În orizontul plin de contradicții, de tendințe, căutări stilistice, concepții adesea opuse ce caracterizează cultura și arta occidentală contemporană, ca mesageri ai artei noastre socialiste avem datoria să analizăm, cu spirit de discernămînt, să promovăm un punct de vedere propriu, atît în problemele de creație, cît și în cele de interpretare și de apreciere a acesteia.

Conducerea T.O.B. era obligată să cunoască și să aibă în vedere faptul că în însuși mediul culturii muzicale occidentale, un cuvînt greu îl au opiniile lucide, realiste, care denunță cu spirit de pătrundere pseudoinovatorismul, tendința de a înăbuși umanismul, accesibilitatea, specificul național în artă prin așa zisa „universalitate" a muzicii de avangardă. „Pericolul constă în faptul că fenomenul, odinioară localizat în timp și spațiu, tinde să devină universal și simultan, scrie René Dumesnil (în articolul „Ou va la musique ?", Académie des Beaux Arts, 1962 — 1963 — p. 49—55, Institut de France). Datorită snobismului și faptului că se tem să nu pară retrograzi, ascultătorii dau dovadă de o îngăduință excesivă față de toate extravagențele. Cu ajutorul publicității se consacră succese care de multe ori se sting tot atît de repede pe cît de repede s-au manifestat. Dar acest entuziasm, provocat și cultivat de o avangardă dornică să se mențină în primele rînduri, a avut o consecință nefastă în rîndul publicului : indiferența din ce în ce mai mare a maselor față de acest gen de muzică".

Acest punct de vedere critic este larg împărtășit și de alți esteticieni. În articolul „Păreri și realități în muzică", A. Gerhard subliniază (Journal of Aesthetics and Art Criticism vol. XXII, nr. 3, 1964, p. 289—294) că, „în artă ca și în viață, nu contează atît posibilitățile tehnice noi și noutatea materialului, cît folosul adus oamenilor. Rezultatul produs asupra contemporanilor nu constă în crearea unei estetici noi — dimpotrivă. Avangarda în toate artele contemporane, nu numai în muzică, nu se rezumă doar la tendința de abolire a caracterului estetic din opere, dar se declară a fi, ca și în literatură, o anti-artă, la care se poate adăuga și termenul anti-muzică (non-music)."

Cea mai de seamă misiune a muzicienilor noștri este și rămîne, fără îndoială, aceea de a face cunoscute valorile artistice care reprezintă forța creatoare, originalitatea gîndirii, particularitățile de exprimare artistică ce caracterizează poporul nostru. În loc a se lăsa măgulit față de aprecieri complezente, de circumstanță pentru realizări care adesea fac concesie modei, manierelor artistice fals inovatoare, absolutizate ca un criteriu universal de apreciere, compozitorul, interpretul operei și baletului românesc contemporan sînt chemați să facă din aceste genuri una din expresiile noi, convingătoare ale vieții noastre socialiste, ale geniului creator al poporului nostru. Numai aducînd o contribuție proprie, originală, se poate obține izbînda autentică, durabilă, unanim apreciată în competiția internațională. Mîndria pentru bogăția, profunzimea de conținut și ineditul expresiei specifice creației noastre lirice și coregrafice, reprezentată prin lucrări recunoscute pe plan mondial, conștiința datoriei de a duce mai departe, cu consecvență și patriotism înflăcărat cuceririle artei naționale în domeniul teatrului muzical trebuie să călăuzească activitatea tuturor celor angajați în acest sector al culturii și artei noastre.

Istoria înscrie meritele acelor oameni de artă, care știu să dea viață cu simț patriotic și cu atitudine de înaltă răspundere cetățenească și artistică valorilor de seamă ale culturii naționale. Acesta este exemplul marilor înaintași ai muzicii noastre, care au cultivat cu entuziasm tot ce tradiția și contemporaneitatea au creat mai semnificativ și mai durabil.

Este interesant de observat că și în gîndirea estetică occidentală se afirmă idei deplin pozitive în această privință. În același articol menționat, R. Dumesnil consideră că „nu reprezintă cîtuși de puțin o poziție șovinistă aspirația către caracterul național al artei" și autorul ilustrează convingerea sa cu aceste cuvinte extrem de semnificative lui A. Honegger : „Reflectați... orice ramură desprinsă de trunchi piere... Universalitatea nu înseamnă cosmopolitism, dovadă că nu există capodoperă într-adevăr universală care să nu poarte dubla pecete nepieritoare a geniului național și totodată a personalității artistului".

Privit în alcătuirea sa de ansamblu, programul susținut de baletul nostru a compromis reușita artistică a acestei manifestări, prezentînd gazdelor o imagine confuză, derutantă, fals-inovatoare, într-un cuvînt, ilustrînd cu totul nesatisfăcător și deformant orientarea, forța și

originalitatea artistică reală a artei coregrafice românești.

Aprecierea frumoasă dobîndită de Magdalena Popa și de ansamblul nostru coregrafic în baletul „Giselle" a dovedit cu prisosință existența unor talente puternice. Acestea s-au putut afirma ca atare atunci cînd au interpretat o creație, care, aparținînd chiar vechii tradiții a genului, conține valori artistice expresive autentice.

Cu totul lipsită de o viziune artistică proprie, de o ținută estetică aleasă, s-a dovedit montarea baletului „Șeherazada", a cărei includere în program, departe de a fi confirmată de practica repertoriului contemporan al genului, a sporit caracterul eterogen al programului.

Nereprezentînd în chip fericit muzica lui Lipatti, Concertino nu a ilustrat nici creația românească de balet și nici arta interpretativă a acestui gen.

În sfîrșit, a probat o totală lipsă de orientare, în spiritul obiectivelor estetice și educative ale teatrului nostru muzical, includerea baletului „Le Marteau sans Maitre". Cu atît mai discrepantă și factice din punct de vedere estetic apare această încercare cu cît muzica și versurile lucrării nu și-au aflat, nici pe departe, acreditarea unanimă ca valoroase în țara de origină, iar anecdotica dramaturgică a baletului și tehnica coregrafică folosită s-au dovedit, pe cît de arbitrar imaginate, pe atît de sărace în idei, incapabile să genereze o emoție artistică autentică, să comunice spectatorului o semnificație majoră actuală. Pretinsul sens de critică socială, de caricaturizare a unor tipuri negative din societatea contemporană occidentală și de evidențiere a forței și unității pe care o reprezintă masele nu își află în imaginea muzicală, în versul lipsit de inteligibilitate poetică precum și în arbitrara coregrafizare echivalentul firesc, plastic, structural, organic. Nimic nu îndreptățea deci alegerea acestei piese pentru a fi reprezentată pe scena de mare tradiție și prestigiu artistic care este Opera din Paris, nimic nu justifică tentativa de a „lansa" o creație de balet pe care nimeni n-a bănuit-o și n-a așteptat-o.

Este regretabil, așa dar, că atît privit sub aspectul artistic în sine cît și, cu atît mai mult, raportat la aspirațiile și îndatoririle culturii socialiste, spectacolul nostru nu a putut aduce izbînda cuvenită. Conducerea instituției nu a răspuns astfel îndatoririlor de a valorifica talentul, forța creatoare a artei noastre coregrafice, de a satisface exigențele înalte ale publicului nostru.

MUZICA

Muzica și formarea spirituală a omului de azi

Cel puțin de la Pithagora și Platon încoace, muzicii i se atribuie un rol imens în împlinirea armonioasă a ființei umane. Mit sau sistem filozofic, precept moral sau concepție estetică, toate învestesc, de fapt, muzica cu înalte virtuți educative, situînd-o, aproape fără excepție, la egalul sau înaintea altor arte. Secole de-a rîndul nu s-a încetat a se vedea în arta sunetelor graiul neocolit ce face apel la năzuința omului spre bine și frumos. Prin considerabila sa putere de convingere, muzica transformă această năzuință, dintr-un impuls natural, dintr-o capacitate latentă, într-o normă de conduită, într-o forță în desfășurare. În termeni moderni, am defini, de aici înainte, o funcție socială : stimulare conștientă și scontată a resurselor individului și, mai departe, posibilitate de influențare și modelare a întregii comunități din care acesta face parte.

Profilul moral al omului aparținînd unei societăți dinamice, revoluționare, cum este societatea noastră, determină nu numai un aport sporit al muzicii ca participantă la un uriaș și complex proces de educație, dar totodată o integrare calitativ nouă a resurselor sale în raport cu totalitatea mijloacelor artistice, ideologice, civice care alcătuiesc acest proces. Pe de altă parte, specificul educativ al muzicii nu poate fi despărțit în genere de însăși specificul artei în socialism, de imperativele acesteia. Reflectînd realitatea și influențînd-o nemijlocit, arta socialismului beneficiază de o adeziune totală în rîndurile acelora cărora li se adresează — deci, implicit, de o înaltă capacitate educativă. Caracterul profund contemporan, reflector al problematicii celei mai ardente, adaugă unei astfel de arte valențe etice, pe care de puține ori le-a cunoscut arta trecutului. Realism și contemporaneitate alcătuiesc o unitate. Sînt laturi indestructibile ale aceluiași fenomen de artă majoră, așa cum, subliniate în documentele de partid , se impun creației noastre actuale : *„Partidul, întregul nostru popor — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al C.C. al P.C.R. la întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă — așteaptă de la oamenii de creație să făurească noi opere de o și mai înaltă valoare artistică, cu un adînc conținut social. Oamenii de litere și artă sînt fiii timpurilor lor, participanți activi la făurirea lumii noi, la viața spirituală a societății. Arta care exprimă idealurile poporului este întotdeauna apreciată de popor, ea îl ajută să se ridice pe noi trepte ale cunoașterii. O operă cu un conținut social sărac și cu un nivel artistic scăzut are o viață scurtă și nu-și îndeplinește menirea pe care trebuie și dorim s-o aibă creația literar-artistică.*

Sîntem pentru o artă realistă, expresie a societății noastre socialiste, pentru o artă care prin optimismul și robustețea ei să reprezinte timpurile noastre și în care să vibreze viața și aspirațiile poporului român".

Funcția socială a artei, capacitatea ei de educare, nu este, evident, numai un corolar al caracterului specific al acesteia; există, în toate cazurile, un permanent circuit, o condiționare reciprocă între esența creației și manifestările ei concrete care-i înlesnesc pătrunderea în mase. Forța și autenticitatea creației va influența penetrabilitatea ei, împlinind acel imperativ al modelării omului nou, al dezvoltării conștiinței sale socialiste.

Pentru muzică, a cărei modalitate concretă de manifestare o constituie complexul de forme și mijloace al „vieții muzicale", problema educației se pune într-un fel propriu. Viața muzicală nu este numai un intermediar între făuritorul de artă și consumatorul ei, ci posedă ea însăși mijloace de realizare a operei educative. Într-o discuție asupra vieții muzicale, trebuie avute în vedere, așa dar, atît fenomenul interpretării — intermediarul, calitatea vehiculării valorilor — cît și spiritul general în care se desfășoară interpretarea și receptarea muzicii de către public. Parte integrantă a revoluției culturale, viața muzicală — se știe— are astăzi un profil fundamental deosebit față de trecut; în desfășurarea procesului de ridicare a conștiinței omului nou, viața mu-

zicală se autoperfecționează, își dezvoltă propriile mijloace. Trebuie însă arătat că drumul său ascendent nu este ferit de unele greutăți, de unele rămîneri în urmă. Aceasta fie datorită factorului metodic, faptului că nu se găsesc cu promptitudine cele mai adecvate soluții pentru rezolvarea unor situații date, fie datorită celuilalt factor. publicul, care evoluează neîncetat, adesea în direcții nu ușor de detectat, pretinzînd exigență, un nivel tot mai ridicat al vieții muzicale, metode logice, atrăgătoare și de o finalitate majoră. Dacă mulți dintre cei ce beneficiază de arta muzicală se îndepărtează de anumite valori — pe care le considerăm îndeobște indiscutabile — dacă dă preferință anumitor manifestări, lăsînd în umbră altele, este desigur semnul unei neinformări, al unei defectuoase dezvoltări a gustului general. Faptul nu trebuie doar constatat. El trebuie să dea de gîndit acelora care determină cursul vieții muzicale ca și acelora care se ocupă de educația muzicală în sectoarele sale cele mai variate. Ar fi eronat, pe de altă parte, să se considere că deficiențele privesc numai o latură organizatorică și că rezolvările ar trebui căutate numai pe această cale. Nu. Ca în orice manifestare a vieții spirituale, și în acest sector opoziția dintre vechi și nou, dintre ceea ce este perimat și ceea ce favorizează o viitoare dezvoltare, constituie sursa sa dinamică internă. A nu ține seamă de aspectul dialectic al problemei ar duce pur și simplu la minimalizarea acesteia, ar însemna ocolirea adevărului, preconizîndu-se în mod fatal soluții fugace și care nu privesc, în niciun caz, esența.

În cele ce urmează, am schițat premizele unui schimb de opinii, menite să analizeze cîteva realități ale vieții noastre muzicale. Sperăm ca ele să dezvăluie totodată acuitatea unor probleme legate de procesul actual al educației muzicale ca și de acelea ale educației „prin muzică" — treaptă importantă în dezvoltarea intelectuală multilaterală și în formarea conștiinței omului nou.

Compozitorul *Teodor Bratu*, a cărui creație se învecinează cu genul de largă popularitate al cîntecului de masă, consideră că o oarecare slăbire a interesului față de această producțiune este observabilă. „O dată depășită faza exclusiv agitatorică a cîntecului de masă — caracteristică esențială a acestui gen de creație în momentul istoric al Eliberării patriei și în primii ani ai construcției noii societăți — astăzi, o dată cu ridicarea nivelului de cultură generală a maselor exigențele artistice față de acest gen au crescut considerabil. Or, se constată, nu odată, că tocmai aceia care ar trebui să simtă pulsul publicului — compozitorii — este vorba firește de o parte dintre aceștia — se lasă în voia unor practici stilistice de mult uzate, ceea ce face ca unele cîntece să fie lipsite de actualitate, să nu găsească adeziune și simpatie în mase".

Privind, pe un plan educativ mai general, rolul muzicii în modelarea psihicului uman, interlocutorul este de părere că acesta a rămas în ultima vreme mult neglijat. Și aceasta începînd încă din școală.

„Personal cred că pentru a capta și pe viitor interesul publicului va trebui ca și în cîntecul zis „de masă" să găsim modalități noi de gîndire și reflectare a realităților și problemelor contemporane, să dăm cîntecului acele rezonanțe care să-și afle corespondentul în sensibilitatea, gustul artistic și preocupările omului din zilele noastre. În trecut, așa numitele dexterități: muzica, desenul, caligrafia, aveau rostul nu de a pregăti artiști ci tocmai de a dezvolta gustul pentru frumos; pornind de la formele cele mai elementare ale acestuia, atingînd uneori chiar esteticul, pe căi ocolite, simțul dirijat al frumosului ajuta dezvoltarea generală a personalității, creînd individului aptitudinea de percepere a unor forme de cultură artistică mai înaltă. Nu trebuie uitat că însăși jocurile sportive la greci nu urmăreau atît performațele cît mai ales cultivarea frumosului prin intermediul fizicului uman. Din păcate, ai impresia astăzi că o parte a publicului recurge la sport „în primă și ultimă instanță", neavînd suportul cultural necesar altor îndeletniciri cultural-artistice. Stadionul și muzica ușoară par să-i polarizeze toate energiile.

Sînt multe de făcut în această direcție".

Muzicologul *Nicolae Parocescu* ne spune: „Rostul suprem, de forță educativă — în sens estetic și general-spiritual — al muzicii este, desigur, organic legat de auditorul capabil să-i înțeleagă frumusețea. Dar cînd compozitorul merge prea repede și prea departe cu experimentul, sau cînd auditorul nu este educat la nivelul compozitorului, se creează un vid spiritual. Consumatorul de artă este, în general, un factor de cultură artistică la fel de important ca și creatorul. Se știe, însă, că în muzică existența în masă a auditorului implică neapărat o inițiere sistematică. Nu cred într-o inițiere muzicală, individuală sau colectivă, fără o programă și o metodă concepute științific. Pe această cale se poate ajunge cel mult la un tip negativ de meloman — limitat, pradă modei, tiranic.

D. Kiriac spunea la începutul veacului că „soarta culturii noastre muzicale în școală se hotărăște", voind să arate că educația muzicală în familie, de altădată, nu mai corespundea necesității de atunci a dezvoltării culturii muzicale și că educația muzicală în școală trebuie să fie organizată în masă și bine îndrumată (se știe ce mare importanță a acordat el creației muzicale destinate școlii). Acest adevăr este azi, în socialism, cu mult mai imperativ. Școala noastră este azi izvorul tuturor izvoarelor muzicii.

Două sînt căile posibile ale educației muzicale de mase. Întîia — cea școlară, bazată în principal pe alfabetizare — are azi după părerea mea, o eficiență redusă în raport cu mijloacele puse în joc și cu anumite condiții obiective specifice epocii noastre. După părerea mea, educația muzicală în școala de învățămînt general se află la un nivel care încă nu corespunde așteptărilor: mă refer la concepția programelor și a

manualelor. Nu a fost încă înțeles pe deplin specificul muzicii ca obiect de studiu, stadiul gîndirii pedagogice muzicale, și sarcinile ce revin în clarificarea științifică a acestei probleme.

Păreri, teorii, experimente sau pur și simplu, experiență și forțe pedagogice există. Eforturi în acest sens se fac azi aproape în toate țările. De fapt a veni timpul să rezolvăm și această problemă!

A *doua cale* — însușirea limbajului muzicii în însuși procesul activității artistico-muzicale în cadrul formațiilor amatoare sau al audiției muzicale — a fost foarte larg folosită în ultimii 15 ani. Rezultate pozitive există, dar disproporționate, în raport cu condițiile create. Explicația este că aci, în general, nici măcar nu s-a pus problema unor căi metodice. Încercările făcute în acest din urmă sens au fost și sînt diletante. Cunosc și încercări cu idei pedagogice valabile, dar care au rămas fără ecou (de ex. manifestările Cvartetului de coarte al Orchestrei Cinematografiei la uzina Semănătoarea, 1961). Așa că, fără metode de educație sau prin ignorarea încercărilor gîndite metodic, „experiența" în acest domeniu nu are valoare și pasul se bate mai mult pe loc. Setea de cultură muzicală există, și încă foarte vie, dar ea trebue stimulată și fructificată în chip metodic, eficient.

Și, o probă că variatele și multiplele eforturi pentru formarea auditorului cultivat nu au la bază o *concepție* de educație este faptul că chiar la Radio (unde există preocupările educative cele mai susținute), la acest capitol lipsește treapta cea mai importantă — o formă începătoare, care să se adreseze celor mai largi sfere umane cu scopul de a le *trezi* gustul muzicii valoroase și de a le începe cultivarea. Ori, în educație în general, a nu avea o formă începătoare echivalează cu *a nici nu începe,* pur și simplu.

Un aspect nou, cu anumite contradicții lăuntrice, este educația artistică de mase prin muzica ușoară și folclorică, muzică, pentru a cărei înțelegere se crede că nu este nevoe de inițiere specială. De fapt, exigența publicului în acest domeniu (și care, cum se știe, ar fi salutară) nu poate apărea decît după ce acesta a suit treptele înțelegerii muzicii zise „grea". Existența unei reacții estetice *cultivate* este, deci, tot atît de necesară *azi* pentru amîndouă.

Cîteva cuvinte despre un sector important al propagării folclorului. Folclorul, clasic sau orășenesc, trăiește în „variante" orale: valoroase, mai puțin valoroase sau cîte o dată, ca în orice artă, în variante nevaloroase. Educația estetică este și aci tot atît de necesară. Dar ce complicată este azi, în realitate, această problemă! Oare acea categorie de programe folclorice bazate pe o sterotipie aproape exclusiv lăutărească (și în acest folclor pot exista variante valoroase!), insuficient reprezentative ca repertoriu și ca prezentare „orchestrală" și care, adesea, în sala de concert, trezesc reacții necorespunzătoare acestui loc, aproape de limitele artei, aceste programe sînt ele oare educative în sensul urmărit astăzi?

Trecută din vechiul și complexul său cadru funcțional, în sala de concert, muzica folclorică nu și-a găsit încă forme de prezentare care să o pună în valoare așa cum merită. Ce dificilă este concilierea caracterului de concert, care implică neîndoios virtuozul, cu decența și dăruirea creatoare, infinit respectuoase față de tradiție, a purtătorului autentic de folclor! „Orchestra populară" mare, de concert — care ca formulă rămîne mereu unul și același taraf amplificat — cu stereotopia ei sonoră, cu îngustimea de repertoriu și virtuozitatea „semicultă" implicate de formulă, se opune structurii variate și autenticității folclorice, prezente la micile formații amatoare, de exemplu. Mai artistică ar fi varierea formulei „mari" prin formații mici soliste, desprinse consecutiv din ansamblul mare.

Punerea în valoare a folclorului în sala de concert implică nu numai pe interpretul virtuoz, ci, la unele genuri cel puțin, intervenția, în moduri variate, a unui muzician prelucrător. Acest muzician trebuie să ajungă la o atitudine calitativ nouă, un fel de „anonimat conștient", în umbra tradiției, o cultivare, un ideal al variantei folclorice, *scrise.* Cred că aici are cuvîntul compozitorul iubitor și fin cunoscător al folclorului, capabil de asemenea dăruire. În principiu, acesta ar însemna punerea în valoare fără a folosi alte mijloace de expresie în afară de cele autentice. S-ar merge astfel, în muzica instrumentală populară, pe linia tradiției create în poezia populară de Alecsandri, Creangă și Eminescu. Ar fi bine dacă în această problemă ar interveni și alți muzicieni. Primejdia transformării folclorului într-o artă minoră, așa dar, există."

Compozitorul *Liviu Comes* se referă la locul pe care muzica îl ocupă în învățămîntul mediu, preconizînd o „cultură muzicală" multilaterală: „Școala de cultură generală dă o orientare complexă prin diversele discipline pozitive și umanistice. Se pune întrebarea dacă, în domeniul muzicii, absolventul unei școli de cultură generală este orientat în aceeași măsură ca și în domeniul istoriei, lieraturii etc. Comparînd din acest punct de vedere muzica cu o altă disciplină umanistică, bunăoară cu limba franceză, vom constata o diferență apreciabilă. În cultura complexă însușită în anii liceului, limba franceză participă atît cu elementele ei de vocabular și gramaticale cît și cu date privind cunoașterea și analiza marilor creații ale literaturii franceze. Orice absolvent de liceu care a urmat această disciplină, pe lîngă însușirea limbii, într-o mai mare sau mai mică măsură, va cunoaște cîteva poezii de Victor Hugo. cîteva fabule de La Fontaine, cîteva personaje din teatrul lui Molièr sau din romanele lui Balzac.

Ar fi de la sine înțeles că și cultura muzicală a absolventului să fie de același nivel. Din nefericire nu este așa și, în consecință, gustul și înțelegerea marii majorități a celor ce au trecut prin liceu nu depășește nivelul celor care nu posedă studii liceale, adică muzica populară de taraf și muzica ușoară. Cauzele acestei stări de lucruri sînt multiple. Una dintre ele o consti-

tuie fără îndoială orientarea deocamdată foarte limitată a învățămîntului muzical în școlile de cultură generală, care se mărginește la o serie de noțiuni teoretice și la o sumară practică vocală, insuficiente formării unui orizont cultural muzical. Dacă înainte, cu nu mai mult de o jumătate de secol, într-o localitate oarecare lipsită de teatru muzical sau de orchestră simfonică, posibilitățile de a cunoaște marile creații muzicale erau inexistente sau limitate la reducții pentru pian sau „aranjamente" pentru mici grupe instrumentale, — astăzi, datorită progreselor tehnice moderne, emisiunile de radio, discurile și benzile de magnetofon stau la îndemîna fiecăruia. Marea masă a publicului devine din ce în ce mai mult auditor, adică consumator al artei muzicale decît practician al ei. În consecință, trebue să arătăm toată grija pentru a sprijini tineretul în valorificarea acestor posibilități. De altfel, tot datorită acestor mijloace tehnice, muzica poate fi introdusă cu ușurință în școală, pe discuri și benzi, și pusă la dispoziție elevilor, asemeni operelor literare. Pe această cale elevii ar avea posibilitatea să cunoască, să se familiarizeze, chiar să analizeze monumentele de seamă ale literaturii muzicale care să contribuie la formarea gustului lor, să-i orienteze, să le stimuleze interesul. Dacă fiecare școală, așa cum are un muzeu de științe naturale sau un laborator de fizică și chimie, ar avea o mică fonotecă și un magnetofon, cîte lucrări simfonice, de cameră și vocale nu ar fi cunoscute, contribuind la îmbogățirea spirituală a elevilor. Dacă memoria și imaginația adolescentului ar fi populată și de fragmente din operele lui Mozart și Beethoven, el s-ar apropia cu mai multă dragoste de muzică, decît învățînd în mod arid „regulele după care se face transpoziția" sau „măsurile compuse mixtă", (vezi programa cl. a IX-a). Desigur, nici scris-cititul muzical și nici noțiunile teoretice absolut necesare nu trebuie neglijate. Însă cum — revin la comparația de la început — studiul limbii franceze, după o etapă de inițiere trece la studiul literaturii franceze, rămînd ca asimilarea limbii să se completeze pe parcurs, tot astfel disciplina „muzică" în școlile de cultură generală trebuie ca după o etapă de inițiere să treacă la studiul și analiza creațiilor muzicale. Abia atunci muzica predată în școli va putea contribui la formarea gustului și a culturii muzicale necesare publicului nostru de mîine și își va putea ocupa locul cuvenit în bagajul cultural multilateral cu care absolventul părăsește școala de cultură generală.

Pentru a se ajunge la acest nivel în predarea muzicii este necesară o revizuire serioasă a programei analitice și mai ales, o schimbare a mentalității cadrelor de predare a muzicii care trebuie să înțeleagă cerințele și să-și însușească posibilitățile zilelor noastre."

A evalua eficiența metodelor pe care școala le promovează în educarea tineretului nu este posibil fără o cunoaștere a surselor „muzicalității" premergătoare anilor de școlaritate sau fără depistarea înrîurilor atît de diverse ale mediilor extrașcolare. Ne gîndim în primul rînd la universul familial al copilului, determinant pentru evoluția sa imediată și, în al doilea rînd, la avalanșa de senzații sonore, diferențiate sau nu, specifice sau nepotrivite cu mentalitatea sa, pozitive sau chiar dăunătoare, care, prin intermediul radioului și televiziunii, spectacolului sau filmului, ocupă gîndurile și imaginația acestuia.

„Radioul și televiziunea — ne spune muzicologul *Grigore Bărgăuanu*, profesor la Liceul muzical nr. 1 din București — sînt astăzi la îndemîna tuturor și, poate, în primul rînd a copiilor. Se constată însă că programele radiodifuzate și televizate se adresează, prin cîntecele de copii de genul celor pionerești, de excursie etc., numai vîrstelor mai mari. Astfel, programele nu au suficientă varietate pentru a satisface și necesitățile celor mai mici, de vîrstă preșcolară. Este adevărat că din punct de vedere pedagogic, educația acestei categorii de copii este cea mai dificilă găsirea (sau crearea) unui repertoriu adecvat izbindu-se de multe greutăți. Evident însă că greutățile nu trebuie socotite insurmontabile și problema educației celor mai mici dintre copii lăsată la voia întîmplării. Căci, iată, ce se întîmplă : abundența de muzică ușoară transmisă la radio face ca aceasta să se impună în primul rînd atenției și memoriei copilului. El va reda, cu oarecare exactitate, mai ales aspectul ritmic al pieselor ascultate. Melodica, dezvoltată ca ambitus, este reprodusă cu justețe numai în registrul vocal al respectivei vîrste. Este deci o supralicitare inutilă, fără cîștig din punct de vedere strict muzical, a facultăților copilului, care nu se dezvoltă în limitele normale. Nici din punct de vedere al conținutului muzicii ușoare, care depășește nivelul său de înțelegere, nu se poate vorbi de un cîștig. Acești copii, „suprasaturați" de muzică ușoară, odată puși în prezența cîntecelor adecvate vîrstei, sînt uimiți de lumea nouă pe care o descoperă și imediat cuceriți. Practic, însă, este mai greu ca, sub îndrumarea profesorului să li se corecteze anumite deprinderi greșite (emisia forțată și prea puternică, reproducerea deformată a liniei melodice), ștergerea reflexelor vechi și crearea altora noi fiind mult stînjenite de existența acestui „fond" de obișnuințe muzicale nespecifice. La examenele de intrare în clasa I-a a școlilor de muzică, copiii vin, nu o dată, cu „repertoriu" învățat în familie și sînt de-a dreptul penibile momentele în care unii dintre ei cîntă, imitînd maniera și stilul de mișcare cam deplasat al unora dintre soliștii noștri de muzică ușoară. În același timp, copiii găsesc un admirabil exemplu negativ în unele emisiuni radiofonice care popularizează „talente" preșcolare de tipul micului Zaharescu, eroicul interpret, acompaniat de orchestră, al piesei „La ragazza del mio cuore"...

În ce privește categoria — din păcate foarte rară — a copiilor în a căror educație intervin părinții, oferindu-le cîntece adecvate posibilităților lor muzicale și de înțelegere, ferindu-i de

aceste influențe nefaste, există premizele unei instrucții bazate pe parcurgerea etapelor normale.

Se observă adesea din partea părinților, din partea unor instituții sau chiar din aceea a școlii o tendință de maturizare înainte de vreme a copilului. Deși programa analitică se ghidează, în linii mari, după principii juste, întreaga filieră pornind de aici, manual — profesor — repertoriu — producții, devansează nivelul normal atît în ce privește volumul de cunoștințe cît și modul de prezentare a acestora. Un singur exemplu: manualele de muzică ale claselor mici sînt cele mai anoste și aride ca prezentare grafică, în timp ce manualele de istorie sau geografie destinate ciclului superior sînt bogat ilustrate și chiar... colorate. Oare copiii — în contact cu unul din cele mai abstracte obiecte, cum este muzica, — nu mai sînt copii, devin mai maturi? Cu această maturitate pretinsă înainte de vreme, copilăria este forțamente lipsită de spontaneitate, sinceritate și chiar de naivitate — acea „curiozitate" care facilitează contactul cu lumea reală și pe care Nadia Boulanger, de pildă, o constata la Lipatti spunînd că marele nostru artist „a reușit să-și păstreze intacte voioșia și seriozitatea copilăriei". În același sens, Stanislavski recomanda actorilor: „Dacă puteți atinge în artă adevărul și credința arătate de copii în jocurile lor, atunci puteți deveni mari artiști".

Opiniile compozitorului *Ovidiu Varga* au în vedere atitudinea celei mai largi pături de iubitori ai muzicii, așa cum aceasta se desprinde din activitatea multilaterală a Radiodifuziunii:

„În domeniul muzicii, radioul are sarcina de a forma gustul estetic al maselor largi prin transmiterea pe calea undelor a valorilor culturii naționale și universale. De aceea programele unei zile sau săptămîni caută să echilibreze și să armonizeze muzica aparținînd culturii naționale cu aceea universală, fără a se pierde din vedere, nici un moment, profilul specific al acestei activități.

Această preocupare decurge din sarcinile permanente ale Radiodifuziunii și din Directivele Congresului al IX-lea al P.C.R. Documentele de partid se referă în mod concret la activitatea Radioteleviziunii scoțînd cu claritate în evidență îndatoririle majore ce-i revin în etapa actuală: *Prin sfera lor mare de pătrundere,* — a subliniat tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al C.C. al P.C.R. în raportul Comitetului Central al P.C.R., prezentat la al IX-lea Congres al Partidului — *radioul și televiziunea au importante sarcini în răspîndirea politicii partidului în mase, în educarea acestora în spiritul patriotismului și al internaționalismului socialist, în promovarea valorilor culturii noastre naționale și ale culturii universale. Radioteleviziunea trebuie să realizeze o continuă îmbogățire și îmbunătățire calitativă a emisiunilor, o mai mare varietate a temelor care să îmbrățișeze toate aspectele vieții sociale, precum și perfecționarea mijloacelor de prezentare. Ea trebuie să manifeste o exigență sporită în alcătuirea programelor, prezentînd opere de literatură, teatru, cinematografie cu un profund conținut social, spectacole și emisiuni muzicale, de înaltă ținută artistică, aducîndu-și contribuția la lărgirea orizontului politic și cultural al maselor, la formarea gustului estetic și la satisfacerea cerințelor lor de frumos.*"

Prin intermediul artei sunetelor care trebuie să meargă „de la inimă la inimă", cum spunea George Enescu, radioul contribuie la ridicarea conștiinței socialiste. În noțiunea de conștiință socialistă se cuprinde așa dar nu numai un orizont de cultură ci și o anumită sensibilitate; aceasta din urmă contribuie la stimularea aptitudinilor creatoare ale omului, realizează acea necesară destindere, acel divertisment, fără de care viața spirituală este de neconceput. Echilibrul între educativ și distractiv nu exclude o anumită pondere în favoarea uneia sau alteia dintre cele două laturi, după caracterul zilei, sau la anumite ore (sîmbăta și dumineca de pildă, zile cu multe ore de odihnă, are prioritate muzica distractivă)."

Radiodifuziunea beneficiază în prezent de o largă rețea de emisii cu caracter educativ și de popularizare, care fac cunoscute ascultătorilor valorile culturii noastre muzicale din trecut și de astăzi ca și succesele interpretative ale artiștilor noștri, în țară și peste hotare. De asemenea, monumentele artei muzicale universale, etapele dezvoltării ei istorice, viața și opera marilor personalități constituie obiectul unor alte serii de emisiuni mult apreciate de către ascultători. Prin această vastă acțiune, se tinde continuu spre echilibrarea valorilor ce se cer comunicate, spre o tot mai variată prezentare a datelor privind cultura muzicală autohtonă și universală.

„O atenție specială — spune în continuare Ovidiu Varga — se acordă muzicii populare, cîntecului de masă, muzicii corale și muzicii ușoare românești precum și reflectării mișcării de amatori. Prin capacitatea lor de largă pătrundere în masa de ascultători, aceste genuri pot avea și trebuie să aibă un rol deosebit de activ atît în sensul educării estetice și patriotice cît și pentru crearea acelor clipe de destindere de care vorbeam. Dorim ca, într-o măsură mai mare ca pînă acum, programele de muzică populară să ofere ascultătorilor diversitatea și bogăția folclorului nostru în ceea ce are el mai autentic. Pentru aceasta, colaborarea cu Institutul de Etnografie și Folclor, cu cercetătorii și folcloriștii, va fi intensificată, în scopul elaborării unui plan general de măsuri privitoare la îmbogățirea și ridicarea nivelului autentic folcloric, al emisiunilor noastre.

Principalele evenimente din viața țării au fost reflectate și în cîntecele de masă ale compozitorilor noștri. Datorită rolului său mobilizator, cîntecul de masă va găsi și pe viitor locul cuvenit în programele muzicale. De asemenea, dorim ca muzica ușoară a compozitorilor noștri să reprezinte tot mai mult în viitor o contribuție originală în frontul creației, în așa fel încît, preluînd ceea ce este mai valoros din creația de gen mondială să nu-și piardă profilul național.

Înainte de a încheia, așa vrea să atrag atenția asupra unui fapt semnificativ privitor la relațiile Radiodifuziunii cu ascultătorii săi. Este știut că Direcția muzicală primește cel mai mare număr de scrisori din partea ascultătorilor, circa 12.500 lunar. Parcurgînd această vastă corespondență constatăm cu bucurie faptul pozitiv al creșterii gustului muzical al asculătorilor. Nu este vorba numai de o sporită exigență în ce privește calitatea emisiunilor noastre în cadrul fiecărui gen, dar și de o tendință, tot mai vizibilă din partea celor ce urmăresc emisiunile, de a pătrunde, de a înțelege și de a gusta creații aparținînd celor mai diferite genuri. De asemenea interesul față de creația noastră a crescut simțitor în ultima vreme și, fapt semnificativ, chiar iubitorii de muzică ușoară se referă în cererile lor într-o proporție de 50% la muzica ușoară românească. Este un succes care ne îndeamnă la intensificarea eforturilor de pînă aici, la găsirea de noi modalități educative".

Iată cîteva păreri care, reunite în jurul ideii educației prin muzică a omului nou, au scos în evidență o seamă de aspecte ale acestui vast proces. Fără a epuiza o problemă complexă prin chiar natura ei, aceste păreri aruncă oricum o lumină nouă asupra unor trăsături primordiale ale procesului educativ care se desfășoară, diferențiat, la nivelul școlii, al concertului-spectacol sau al programului transmis prin radio și televiziune.

Cu rezultate optime sau cu serioase lipsuri, pornind de la premize juste, sau, respectiv, de la practici rutiniere în aplicarea metodelor educative de pînă acum, instituțiile noastre muzicale trebuie să se angajeze în acest proces cu toată răspunderea civică și morală a unor organisme care modelează caracterele, gusturile estetice și convingerile oamenilor. Evoluția pe acest tărîm se desfășoară cu rapiditatea și intensitatea pe care le cunoaște însăși viața, însăși avîntul constructiv al societății noastre socialiste. Chemați a se situa în fruntea acestei evoluții artiștii și muzicienii au datoria ca, prin operele și munca lor educativă, să o influențeze, să o direcționeze în sensul contemporaneității vii, autentice.

Considerăm că aceste cîteva opinii exprimate în paginile revistei noastre au vizat esența și că, în virtutea unei maxime exigențe, măsurile preconizate au fost în mare parte apropiate. Este dovada unei conștiințe ridicate a muzicienilor noștri, un argument atît pentru oportunitatea continuării și adîncirii unor astfel de discuții, cît, mai ales, pentru traducerea lor în practica creației și a vieții noastre muzicale.

GHEORGHE FIRCA

Lucia Cosmescu : „Concert"

Corul Radioteleviziunii

De mai bine de un secol, muzica corală exercită asupra culturii noastre muzicale o influenţă deosebită, căci, datorită muzicii corale au prins să înţeleagă fenomenul artistic nenumărate talente care au devenit apoi personalităţi înscrise la loc de frunte în istoria muzicii româneşti. Zeci de generaţii, din cele mai îndepărtate colţuri ale ţării au cunoscut şi cunosc frumuseţiile culturii muzicale graţie formaţiilor corale.

Corul reprezintă mediul iniţial al cristalizării ideii şcolii naţionale de compoziţie. Din cor au pornit pe calea solisticii cîntăreţi cunoscuţi azi în lumea întreagă.

Dacă în trecut numai elanul unor oameni de seamă şi dragostea poporului nostru pentru muzică au dus arta corală pe o cale mereu ascendentă, azi, acest gen muzical cunoaşte o dezvoltare fără precedent.

Finele anului 1965 ne întîmpină cu o dublă aniversare: 20 de ani de la înfiinţarea Corului Radioteleviziunii Române; 15 ani de activitate a corului Filarmonicii de Stat „George Enescu".

Împrejurările m-au făcut să fiu foarte aproape de aceste două colective, dar mai ales de **Corul Radio,** timp de aproximativ 10 ani — o jumătate din existenţa sa.

Am urmărit pe dirijorii care au ridicat corurile profesioniste din ţara noastră la nivelul exigenţei vremurilor de azi: Dumitru Botez, Emanuel Elenescu, Gheorghe Danga, Ion Românu, şi alţii mai tineri — Vasile Pântea, Constantin Petrovici, Carol Litvin.

Activitatea Corului Radioteleviziunii este imensă.

Mii de minute înregistrate pe bandă sau discuri, sute de concerte vocal-simfonice sau à cappella, emisii la radio şi televiziune; nenumărate prime audiţii prezentate publicului sau ascultătorilor la radio, de la Gluck la Procofiev, în genul cantată — oratoriu şi de la Jannequin-Lassus la Ravel în muzica à cappella — tot ce este mai reprezentativ în literatura universală; de asemenea, de la compozitorii români înaintaşi la cei de azi, tot ce s-a realizat mai valoros.

Nepotolita sete a ascultătorilor a obligat Corul Radioteleviziunii să parcurgă acest repertoriu vast într-un timp foarte scurt. Aproape fără reluări, piesele intră în repetiţii cu puţină vreme înaintea înregistrării, ca să fie părăsite imediat după aceea. Ritmul de muncă a dat corului Radio o elasticitate rar întîlnită la formaţiile corale. Iar microfonul, cu implacabila-i intransigenţă l-a format în spiritul unui autocontrol de mare însemnătate pentru înlăturarea defectelor de intonaţie şi ritm, în general a defectelor de execuţie. În acest climat de activitate, admirabilele glasuri ale coriştilor au găsit terenul cultivării individuale şi colective, obţinînd o sonoritate de ansamblu, demnă de cele mai frumoase elogii. Mihai Ciobănescu şi Marcel Trandafirescu, cei doi soliști ai Corului Radioteleviziunii s-au desvoltat aci, alături de colegii lor care au părăsit corul pentru a se dedica activităţii solistice: artista poporului Zenaida Pally, artiştii emeriţi Emilia Petrescu, Ioana Nicola, Yolanda Mărculescu.

Corul Radioteleviziunii răspunde importantei misiuni ce îi revine de a răspîndi în țară și peste hotare, valorile noastre în arta corală, cu forța de convingere a entuziasmului și competenței profesionale. Judecîndu-l după rodnica activitate a celor 20 de ani, există toate motivele să fim convinși că acest harnic colectiv condus cu pricepere de către cei doi dirijori — Carol Litvin și Aurel Grigoraș — va evolua ascendent spre înaltele culmi ale măiestriei corale.

Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu"

Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu" a luat ființă în anul 1950 sub conducerea dirijorului Ștefan Mureșanu, urmat în 1953 de maestrul emerit al artei Dumitru D. Botez, de al cărui nume se leagă strîns activitatea corală profesionistă din țara noastră, dar și cea de amatori, ca și pedagogia dirijatului coral.

Corul Filarmonicii s-a desvoltat repede. De la 7 concerte susținut în stagiunea 1950—1951, a ajuns în următorii ani la impresionantul număr de 35—40 de manifestări pe stagiune. Concertele vocal simfonice, în cadrul cărora Corul Filarmonicii a prezentat publicului multe prime audiții sau reluări — Recviemul și Missa în do minor de Mozart, Missa în si minor de Bach, Missa Solemnis de Beethoven, Anul 1907 de Alfred Mendelsohn, Carmina Burana de Carl Orff, Tudor Vladimirescu de Gheorghe Dumitrescu și altele ca și concertele à cappella cu o tematică aleasă cu discernămînt (concerte pe epoci din istoria muzicii corale), au avut un rol educativ de seamă, atrăgînd masele de ascultători, și, o dată cu ele, aprecieri bine meritate. Ca și Corul Radio, Corul Filarmonicii a fost și este un focar de cultură muzicală din mijlocul căruia s-au ridicat soliști de valoare ca Marius Rintzler și Elena Cernei, sau dirijori remarcabili ca Vasile Pântea. Îndrumat de regretatul nostru dirijor George Georgescu, iar recent de dirijorul Mircea Basarab, colectivul coral al Filarmonicii a pășit pe calea continuei perfecționări artistice, realizînd o sonoritate echilibrată, dublată de o tehnică avansată a interpretării vocale de ansamblu. Așa cum a dovedit-o și recentul concert cu Missa în do minor de Mozart, Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu" contribue din plin la evenimentele cele mai importante ale vieții noastre muzicale.

Participînd la emoționantul eveniment al acestor aniversări, făcînd bilanțul activității celor două coruri, subliniem aprecierile calde ale criticii muzicale și ale publicului, ale oamenilor de specialitate români și străini, simpatia de care se bucură.

AL. ȘUMSKI

Corul Filarmonicii de Stat „Banatul"

Corul Filarmonicii „Banatul" — una dintre cele trei formații profesioniste care activează în cadrul orchestrelor noastre din provincie — a împlinit un deceniu de existență. Îndrumat cu competență și talent de către dirijorii Mircea Hoinic și Ion Românu, corul timișorean și-a adus contribuția la crearea unui vast și prestigios repertoriu vocal-simfonic, ce cuprinde alături de monumente clasice ale genului (Oratoriul „Samson" de Haendel, „Anotimpurile" de Haydn, Recviemul de Mozart, Simfonia IX-a de Beethoven, etc.), o seamă de lucrări contemporane (Simfonia III-a de George Enescu, Oratoriul „Ioana pe rug" de Honegger și, complet, trilogia lui Carl Orff: „Carmina Burana", „Trionfo di Afrodite", „Catulli Carmina").

Dezideratul perfecționării artistice, al realizării unui larg și specific orizont interpretativ a călăuzit permanent munca formației, în repertoriul căreia figurează peste două sute de lucrări à cappella. Etapele cele mai de seamă ale acestui stil sînt marcate de prezența capodoperelor polifoniei Renașterii, a operelor clasice și romantice, a madrigalelor de Kodaly, a lucrărilor de Werner Egk, a cîntecelor de Sostakovici.

Situîndu-se pe făgașul unei mișcări corale vechi de peste un secol, cum este cea bănățeană, corul Filarmonicii din Timișoara și-a asumat răspunderea continuării unei tradiții cu larg ecou în mase ca și pe aceea de a oferi creației românești contemporane un organism interpretativ la nivelul exigențelor academice. Alături de cîntecele de masă și de prelucrările de folclor ale compozitorilor noștri, corul a prezentat în primă audiție pe țară Oratoriul „Povestea bradului" de Sabin Drăgoi, Simfonia II-a de Gheorghe Dumitrescu, Oratoriul „Comunistul" de Constantin Palade, Cantata de Ion Crișan, „Contraste" pentru percuție, suflători și cor, de Aurel Stroe.

Cadrul festiv al aniversării a reunit în aula Universității din Timișoara, muzicieni, oaspeți din celelalte centre muzicale ale țării, un numeros public. După ce Ion Românu, dirijorul corului și directorul Filarmonicii a făcut un istoric al activității formației, iar alți oameni de artă au adus salutul lor omagial, corul, sub conducerea dirijorilor permanenți a prezentat, în alese condiții artistice, un concert à cappella, cuprinzînd lucrări de: Ion Vidu, Paul Constantinescu, Ion Chirescu, Sabin Drăgoi, Nicolae Ursu, Eugen Cuteanu, Nicolae Boboc, Mircea Neagu, Mircea Hoinic, Doru Popovici, Sergiu Sarchizov.

M. O

Concertul pentru vioară și orchestră de Carmen Petra

de **RADU STAN**

Profesiunea de compozitoare definește și ea dimensiunea unei anumite emancipări cu care s-a obișnuit civilizația noastră. Femeia se ocupă cu compoziția azi tot atît de dezinvolt cum semnează lucrări în multe alte domenii la capătul unor eforturi de migală, uneori. Natural, nu atît capacitatea de a trudi îi fusese contestată, cît încrederea în puterea sa de a chestiona materia și legile firii. Femininul cuvîntului în cauză, corelat cu timpul prezent, urmează unei rînduieli de mult firească în practica folclorică, unde milenar cîntăreața și compozitoarea au fost una.

Carmen Petra-Basacopol compune, scrie muzicologie ori exersează în disciplina formelor muzicale pe cursanții Conservatorului „Ciprian Porumbescu". Școala unde este acum asistentă a deprins-o cu expresia și cu mînuirea ansamblului de mijloace puse în creație, la nivelul maeștrilor săi din studenție: Ion Chirescu /teorie/, Paul Constantinescu /armonie/, Nicolae Buicliu /contrapunct/, Mihail Jora /compoziție/, Theodor Rogalski /orchestrație/. Din interes pentru gîndirea organizată a absolvit și cursurile Facultății de filozofie, simultan cu obținerea diplomei de Conservator, notată cu cel mai înalt calificativ. Încă din școlaritate, terenul imaginativ și sensibil de compozitoare i-a fost flatat în urma a două selecții pe scară națională între tineri: mențiune pentru Joc tineresc **pentru pian /1953/ și premiu pentru** Sonata pentru vioară și pian **/1955/. Mai tîrziu, în 1961, Diploma de onoare la Concursul de compoziție de la Mannheim /R. F. Germană/ a repetat pe plan vast rezultatele promițătoare ale primelor confruntări.**

Pînă azi literatura de cameră a rămas numeric mai consistentă în opera compozitoarei, cu suitele pentru pian, Sonata pentru violoncel și pian, Trioul pentru vioară, violoncel și pian, **cu mai multe** cicluri de lieduri pe versuri de Eminescu, Coșbuc, Arghezi, Nina Cassian, Zaharia Stancu, Mariana Dumitrescu **și cu o anumită stăruință asupra harpei:** 6 preludii, o suită **și o** sonată..

În tehnica orchestrei Carmen Petra-Basacopol și-a făcut debutul cu lucrarea de absolvență, o simfonie în re minor. **Cronologic se înșiruie apoi:** suita Țara de piatră, Concertul pentru pian, Tripticul **/1962/**, Concertino pentru vioară **/1963/**, Omagiu vieții, **în subtitlu:** Expresiuni pentru bariton și orchestră **/1964/.**

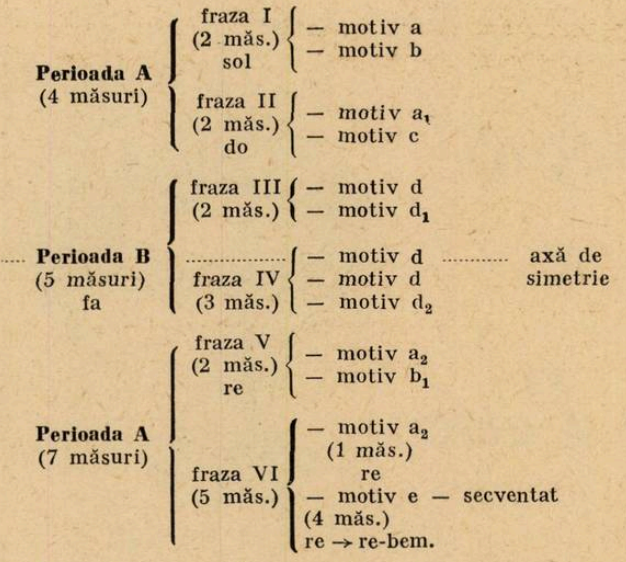
Constanta durabilă a Concertului pentru vioară și orchestră, **în același timp și cheia sistemului cultivat de autoare intenționat sau din intuiție este simetria clasică. Poate fi urmărită operînd în juxtapunerea planurilor mari:**

Părți:	I	II	III
Mișcări:	viu	lent	viu
Centri tonali:	sol	re	sol
Forme	sonată	lied	rondo
Scheme:	Expoz. Dezv. Repr. Codă	A B A	A B A C A
Elem. tematice:	Tema sec. X	—	cupletele reiau pe X

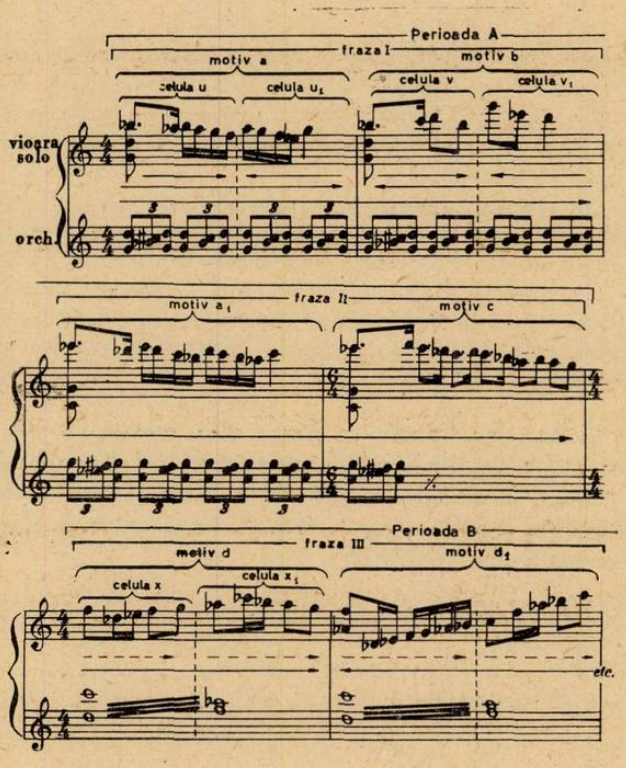
Rezultă din ordinea în care se află dispuse elementele repetate nu numai în sintaxă, dar și în morfologie. Temele, perioadele, frazele, motivele, figurile, celulele sînt gîndite cu necesitate compensativ, veșnic echilibrate. Stilul tinde spre varietatea figurilor asemănătoare, numeric reduse. De aceea, în numele acestei legi a simplității clasice organizarea ritmică nu trece nici ea dincolo de limitele bine cunoscute ale sistemului divizionar.

Echilibrul măsurat metric se manifestă în diferite grade de la elementar la compus. Bunăoară, prima

temă din mişcarea I urmăreşte simplitatea într-o structură închisă, după schema :



Exemplul de mai jos permite o mai amănunţită descriere a mecanismului :

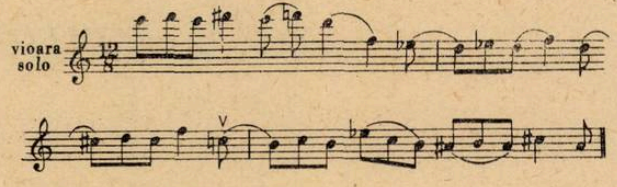


Prin urmare este vorba de o tehnică unde fiecare articulaţie mare sau mică — adică de la macrostructură şi pînă la microstructură — participă cu cîte un rol la jocul simetriilor. Pentru sublinierea rapoartelor am notat ⟶ ⟵ simetria dispusă central şi ⟶ ⟶ simetria laterală. Celula u este echivalentă cu celula u_1. Ca atare un prim nivel de simetrie. Deasemeni v ~ v_1. Celulele se îmbină în perechi cu structură asemănătoare la nivelul motivelor a şi b, adică a ~ b ceeace determină al doilea nivel de simetrie /între motive/.

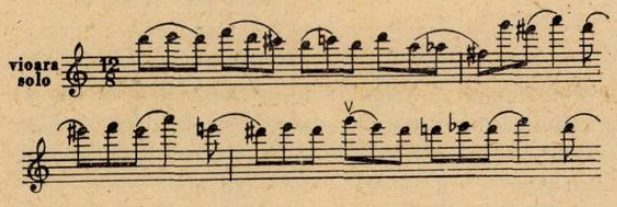
La rîndul ei, fraza I — componenta motivelor a + b — se echilibrează prin asemănare cu fraza II — componenta motivelor a_1 + c /c fiind o variantă amplificată a lui b/. Nivelul al treilea de simetrie se află deci între fraze. Pe cel de-al patrulea l-am înfăţişat în schema temei /ex. 1/.

Luînd seama şi la descrierea planurilor sau articulărilor mari ale concertului obţinem imaginea diferitelor nivele de simetrie care conlucrează pe întinderea edificiului sonor. Informativ, analiza temei din exemplul nr. 1 furnizează şi primele detalii ale perioadei B.

În mişcarea II dispunerea părţilor asemănătoare dă sensul echilibrului interior printr-o imagine cu integrări mai stilizate. Secţiunea expozitivă are la bază 3 măsuri :

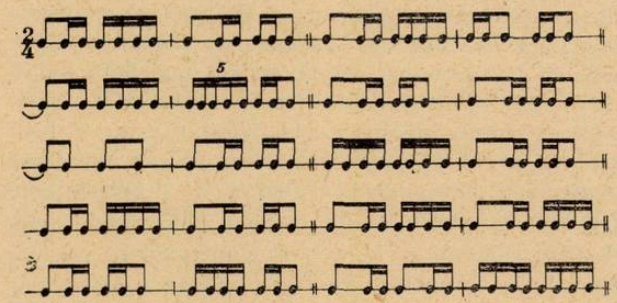


care se pot prezenta şi :

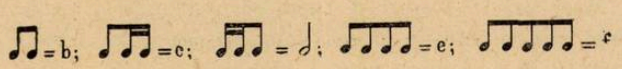


Corpul unui discurs strofic în principiu şi croit după fraza pe măsura 12/8 se află dilatat de scurte comentarii cu dimensiuni imprevizibil variate. Mobilităţii schemei îi corespunde pe plan intonaţional nestatornicia treptelor care parcurg aproape totalul cromatic. Ajutată şi de o subită orchestraţie pagina este rafinat poetică.

În tema rondoului din mişcarea III tipul de coerenţă urmărit se susţine pe rapoarte între anumite constante ritmice. Expunerea în prima formă subdivide tema în 2 perioade a cîte 5 fraze izocrone şi izometrice, cea de a doua repetînd uşor variat pe prima. Criteriul coeziunii fiind mai ales fraza ritmică interesează cele 5 formulări care alcătuiesc prima perioadă :



Notînd celulele ritmice



f, rezultă următoarele articulări :

2/4 |c + e| c + d|| c + e| d + d|| 1 = 3
|c + e| f + d|| c + d| c ⌙ d|| 3 = 4
|b ⌙ b| c + d|| e + e| c + d|| 2 = 4
|c + e| c + d|| c + e| c + e|| 1 = 3 = 4
|c + d| c + d|| c + c| e + e||

Operaţiunea înlesneşte observarea următoarelor corelaţii :

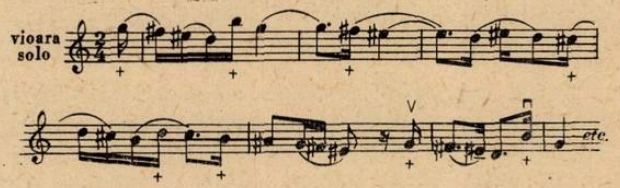
— măsurile alcătuiesc grupuri celulare care ne duc gîndul la picioarele metrice din prozodie. Firește, comparaţia are mai ales în vedere corelaţia următoare ;

— impresia se confirmă prin existenţa unor procedee asemănătoare cu rimele interioare între picioarele din cadrul aceluiaşi vers. Identitatea este notată pe margine cu cifre reprezentînd locul măsurii în fiecare frază. Ultima frază lipsită de acest tip de rimă se prezintă totuşi cu o simetrie în interiorul ultimelor 2 măsuri în chip de ostinare cadenţială ;

— spre deosebire de procedeul prozodic obişnuit, rimele îşi schimbă locul cu fiecare frază ;

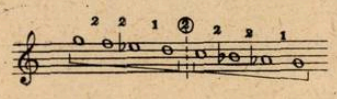
— prezenţa constantă a celulei c la începutul frazelor şi a celulei d la finele frazelor sau la cezura mediană creează acestor celule funcţii stabile de deschidere şi de concluzie. În legătură cu aceste funcţii se poate observa că una este recurenţa celeilalte (în prozodie raportul dintre dactil şi anapest).

Chiar şi în alura liberă a temei secunde din mişcarea I există o constantă ritmică, menită probabil să dinamizeze tema, care crează un ritm interior simetric. E vorba de valoarea de şaisprezecime care se află invariabil la începutul tuturor celulelor temei.



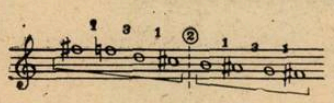
Principiul de ordine pe care îl urmărim se extinde şi la scările muzicale ale piesei. Fără a mai socoti aşezarea simetrică a treptelor modului major — concertul se sprijină în principiu pe sistemul tonal — modurile celelalte care apar sporadic prezintă aceeaşi caracteristică. Din primele măsuri, tema principală aduce modului minor corecţii spre simetria tetracordurilor prin coborîrea treptei II, adică modul :

extras din exemplul nr. 1



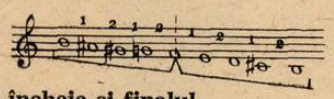
Chiar dacă modurile sînt împrumutate inconsecvent, nu se integrează în discurs şi sînt folosite nesistematic, doar pentru o funcţie decorativă de moment, totuşi se fac auzite îndeajuns pentru a influenţa prin trăsăturile pe care le urmărim. Cel mai adesea întîlnit este modul :

extras din exemplul nr. 5



Pentru a evidenţia calitatea modului i-am dat ca fundamentală nota fa-diez. Cele două secunde mărite dispuse simetric colorează tema secundă din mişcarea I cu un particular caracter liric. Acelaşi mod leagă tema rondoului de primul episod (refren B) şi înrudeşte episodul cu tema din mişcarea anterioară, de asemenea şi episodul central C.

La începutul secţiunii dezvoltătoare din mişcarea I vioara execută figuraţii pe modul



cu care se încheie şi finalul.

În piesa concertantă pentru vioară autoarea nu şi-a propus asumarea grijii şi răspunderii de a frecventa limitele actuale ale materiei sonore. Enunţul însuşi informează asupra intenţiei de a agrementa : concertino. Discursul este plănuit clasic cu tîlc. Ostentativ, fără abateri, transpune scolastica formei de sonată. Nu în principii, ci în schema însăşi. Tema principală a primei mişcări este neapărat dîrză şi se opune celei lirice pe care trebuie să o domine prin vigoare. Dezvoltarea, evident, va curma accentele patetice ale temei lirice printr-un element dinamic desprins din tema pricipală, iar deznodămîntul afirmă fără îndoială victorios tema principală o dată cu începutul reprizei. Cea de a doua culminaţie expresivă răbufneşte în codă care trebuie să încheie tumultos mişcarea. Mişcarea II care nu poate fi decît liniştită mediativă va îndemna neîntîrziat instrumentul solist la confidenţe. Natural că rondoul este un joc spiritual în forma rondoului mare /ABACABA/ şi care trebuie să vehiculeze în cuplete elemente tematice pe bază din mişcarea I. Compozitoarea se mai amuză să mimeze stiluri ştiute. Dacă principial se află în prejma esteticii stravinskiene, nu acceptă în schimb predispunerea spre lucidităţea rece a autorului suitei Sărutul zînei. Dimpotrivă, neoclasicismului îi imprimă nuanţa unei nostalgii pentru modalităţi stinse. Uzînd de seriozitatea la care se pretează jocul echivocului, lungeşte ramuri crescute în romantism pentru instrumentul cu arcuş. Desigur însă, fizionomia reală a piesei rezultă din specia logică arătată. În spirit clasic este şi solicitarea calităţilor cantabile ale instrumentului solist şi nu a virtuozismului. Participarea viorii în economia concertului este esenţială şi aproape continuă alături de ansamblu. Cadenţele nelipsite în fiecare din mişcări nu lungesc discursul ci preiau secţiuni ale sale. În mişcarea I cea de a doua cadenţă scurtează repriza prin concentrarea ideii secunde, iar în ultima mişcare vioara susţine în întregime, fără acompaniament, episodul central C, reluînd tema secundă din mişcarea I cu rostul de a închega unitatea tematică între părţile lucrării.

Concertino pentru vioară şi orchestră de Carmen Petra-Basacopol răspunde pozitiv cerinţei de a multiplica cu o lucrare picantă literatura muzicală românească de largă accesibilitate.

Simfonia de Adrian Raţiu

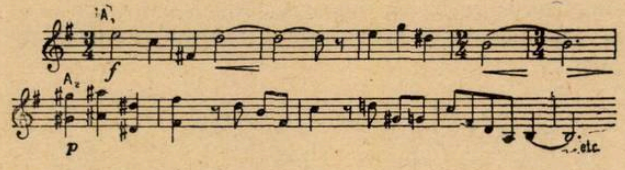
de **GRIGORE CONSTANTINESCU**

Simfonia lui Adrian Raţiu marchează în ansamblul lucrărilor sale o etapă deosebită, în care sesizăm caracteristicile unei perioade de clarificări stilistice, ce au un important rol în definirea personală a compozitorului. Acest fapt ni se pare esenţial mai ales pentru înţelegerea valenţelor pe care le include Simfonia, valenţe ce şi-au găsit continuitate în lucrările ulterioare ale muzicianului — Concertul pentru oboi, fagot şi orchestră de coarde, Dipticul pentru orchestră şi Trei madrigale pe texte de W. Shakespeare.

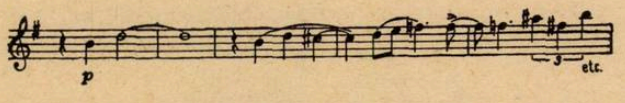
Principala trăsătură a Simfoniei ni se pare a fi o reevaluare a ciclului tradiţional, prin îmbinarea dialectică a celor trei părţi. Fiecare parte în sine poate căpăta un dublu sens în ciclul respectiv, un dublu sens sau mai bine zis o complexitate de conţinut care vizează două direcţii deosebite (dar nu străine una de alta). Astfel, prima parte, Moderato ma ben marcato, este un allegro de sonată, iniţiator al acţiunii simfonice. Dar felul în care se expun temele, în care se gradează creşterile, ne justifică o apropiere de atmosfera şi de aspectul de Andante al unei simfonii. Partea a doua însă, cu rol de parte mediană lirică (justificat de tematică şi formă), capătă o culoare de scherzo prin tempo — Allegretto grazioso — şi mai ales prin culminaţia ei centrală. Finalul, Allegro vivo, aduce consecvent această „dualitate", împletind caracteristicile unui Allegro final cu cele de scherzo. Am spune că în acest mod compozitorul tinde către crearea unor forme intermediare, care să corespundă prin conţinut unităţii întregii lucrări.

Acesta este un aspect. Dar putem sesiza un al doilea, deosebit de interesant, dacă urmărim arhitectura lucrării. Prima parte, spre exemplu, este readusă ca formă muzicală în ultima parte, care o putem înţelege ca o replică destinsă, dinamizată. Legătura dintre ele este făcută de Allegretto grazioso, care întregeşte traiectoria unui tempo progresiv al Simfoniei — Moderato, Allegretto, Allegro vivo. Cele două aspecte asupra cărora am atras atenţia, repetăm, nu sînt contradictorii ci, dimpotrivă, se completează.

Expoziţia sonatei din prima parte ocupă un loc important în dozarea formei. Temele nu sînt enunţate laconic. Compozitorul le acordă un spaţiu larg de desfăşurare exploatîndu-le resursele prin subtile reluări oarecum schimbate. Am spune că ceea ce numim în general „conflictul' celor două forme de sonată nu se întîmplă doar în opoziţia lor sau în dezvoltarea, ci mai ales în enunţarea lor. Prima temă, dură şi colţuroasă la început (elementul A 1), mai cantabilă în încheierea ei (elementul A 2), este expusă de trei ori. Cea de a treia reluare poate fi privită de fapt ca o mică concluzie dezvoltătoare (în care apar deja repetări, inversări, schimbări mai importante de orchestraţie).



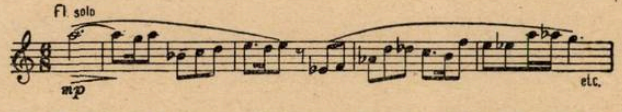
Puntea, cuprinzînd un material orchestral diferit dar motive asemănătoare (se reaud ambele elemente A 1 şi A 2) face o trecere necontrastantă către al doilea grup tematic. Această trecere este tipică modului în care Adrian Raţiu conduce discursul muzical nu spre o mai mare personalizare a temelor opuse ci spre o împletire a lor, ca ipostaze ale unor stări sufleteşti comune. Această a doua temă (B 1) am putea-o caracteriza la o primă vedere drept „lirică". Cromatismul ei, avîntul dublat de contorsiuni melodice, îi conferă însă o frămîntare deosebită, greu de etichetat.



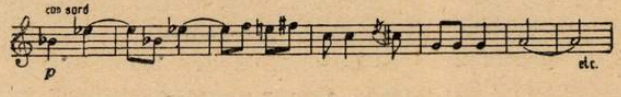
După o primă auzire a ei, urmează un element oarecum asemănător (dar totuşi, cu toate că face parte din aceeaşi sferă, accentuînd un sentiment depresiv — B 2). Ca şi grupul principal, tema secundă cuprinde o revenire-concluzie ce este continuată direct de un „Schluss-Satz" al întregii expoziţii. După cum am mai spus, dezvoltarea nu este

punctul de greutate al părții. Rostul ei, de a stabili o pîrghie de echilibru între extreme, se împlinește printr-o succesiune de perioade destul de scurte în care prelucrările tematice (mai ales ale grupului principal — travaliul tematic cîștigînd mult aici prin optica polifonică adoptată) se suprapun asemenea unor trepte. Se sugerează astfel o ascensiune continuă, dramatică, spre reexpoziție. Culminația vine deci în momentul reluării temelor (enunțate simultan de întreaga orchestră), justificînd în repriză atenția mai mare acordată grupului secundar. Dar o dată cu prezența insistentă a elementelor lui, muzica își schimbă atmosfera, se manifestă clar acea tendință spre plenitudinea andantelui. Coda, cu ambele teme, amplu prezentate sonor, deschide o largă perspectivă, ca o împlinire îndelung așteptată.

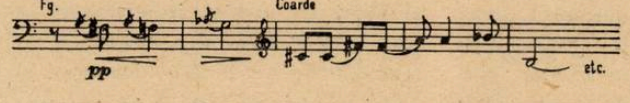
Allegretto grazioso debutează cu o melodie gingașe, ce împletește cu delicatețe „doinitul" cu ritmul punctat de o autentică factură românească.



Este un lied mare, în care prima secțiune prezintă caracteristici de formă asemănătoare expoziției din partea precedentă. O a doua idee, mai legănată, aduce o atmosferă puțin tristă, cu repetări ritmice ostentative — (de un deosebit efect la coarde). Înainte de a încheia secțiunea prin reluarea primei melodii, o scurtă dezvoltare opune cele două elemente. Mijlocul liedului este incontestabil locul în care compozitorul operează în sensul conferirii aspectului de scherzo părții a doua. Este, am spune, un „trio", cu jocuri de lumini și umbre, de sentimente grave și glumețe, respectînd întru totul „regulile" genului. Foarte sugestivă, melodica și însăși forma secțiunii ne dezvăluie un umor de fină calitate. Compozitorul pornește de la opunerea a două idei contrastante: — prima idee este formată dintr-o pedală a coardelor (uneori amplificată cînd „acțiunea" o cere, (C1) și o temă nostalgică, cu reminiscențe romantice (C3).

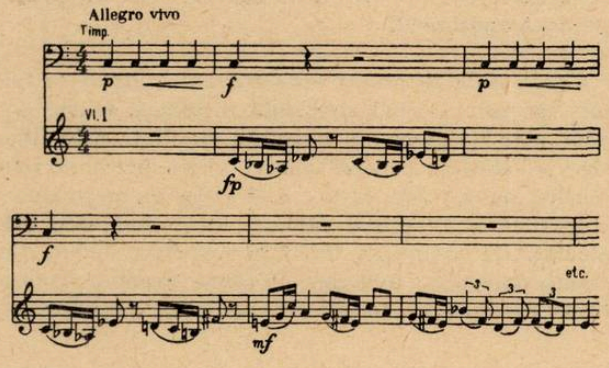


— a doua idee care se interpune mereu între astfel de sentimente este un element burlesc, viu colorat orchestral (C2)

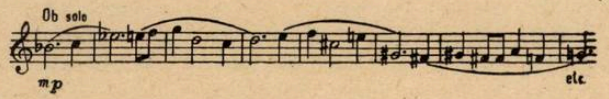


Asistăm la o deosebit de bine dozată pendulare între cele două ipostaze de stări sufletești, pe replici cînd foarte scurte cînd mai lungi, care duc fără să băgăm de seamă către o accelerare a tempoului. În vivace, tema C2 se transformă în joc, strălucește pentru o clipă în lumini vii. Apoi totul se retrage, devine din ce în ce mai discret. „Trioul" se topește ușor, trecînd firesc spre reluarea primei secțiuni. Este o reluare altfel comentată orchestral, în care devine dominant iarăși peisajul pastoral.

Patru lovituri de timpani, în crescendo, deschid Finalul. O temă asemenea unui semnal imprimă caracterul bărbătesc, puternic, al întregului Allegro vivace. Foarte dramatică dar în același timp foarte decisă și clară, tema evoluează viguros, infailibil.



Esențială pentru expresia ei este orchestrația, care își disputâ conducerea melodică și ritmică, adăugînd un plus de dramatism. Pe parcursul expunerii, cîteva opriri neprevăzute punctează parcă etape de dezvoltare. Elementul „acțiune" este într-atît de important încît compozitorul nu renunță la pulsația ritmică nici în punte. Legătura cu grupul secundar este directă, fără ocolișuri, și pe plan emoțional. Acest grup este una din părțile cele mai interesant concepute ca „portretizare" muzicală a unei atmosfere sufletești. O primă idee, oarecum improvizatorică, schimbă total climatul — de la spectaculos spre introspecție, interiorizare.



Ea este imediat urmată de o nouă temă, de fapt cea mai importantă în grupul secundar. Urmarea pe planul formal este realizată și pe cel emoțional, căci această temă continuă interiorizarea, dar depășește zona expozitivă, mergînd spre o intensă frămîntare.

Muzical, aceasta ia viață printr-o repetare foarte variată a temei, avînd la bază un permanent dialog între suflători și coarde. Replicile scurte, cu un conținut dens, ne aduc aminte de partea a II-a a Simfoniei („Trio"), ne impun regîndirea impresiilor trecute. O dată cu intrarea în dezvoltare, atmosfera de Scherzo fantastic a grupului principal revine. Acțiunea asupra materialului tematic este mai directă. În cele trei mari perioade ale dezvoltării asistăm la o permanentă metamorfozare, cu creșteri și descreșteri, cu inversări și rememorări ciclice. Ca și în prima parte, repriza cu temele suprapuse constituie un punct de culminație. Spre deosebire însă, aici devine cel mai pregnant modul de activare

asupra celor două teme oponente pînă la unirea lor sub același șuvoi emoțional, la confundarea personalităților lor. Simfonia se încheie cu o mare creștere dinamică (creștere făcută pe ritmul celor patru lovituri de timpani inițiale) în sonorități ample. Energia întregului Allegro se rezolvă în acest monumental, în acest punct maxim. Creșterea dramatică inițiată de prima mișcare a lucrării ajunge acum la stabilirea totală a echilibrului, confirmîndu-ne soliditatea soluției arhitectonice pe care a conceput-o compozitorul.

Cîteva reflecții asupra materialului muzical se impun. În primul rînd concepția melodică, foarte bogată, care își găsește o nuanțată vitalitate prin folosirea modurilor (uneori putem sesiza prezența modurilor de tip Messiaen ca și culoarea permanent cromatică a întregului discurs, într-o îmbinare originală). De asemenea limbajul armonic, dedus din esența melodiei, folosește în mod ingenios conturările unor centre tonale principale. „Verticalizarea" aceasta a melodiei abundă. De loc manieriste, construcțiile acordice cu terțe mari concurează eficient la punerea în valoare a muzicii. Ritmica variată dar unitară pe întregul ciclu capătă o viață pe deplin justificată în folosirea „orchestrei mari', tipic simfonice.

În concluzie, Simfonia este o lucrare reprezentativă a lui Adrian Rațiu. Există totuși, în totalul conținutului emoțional al Simfoniei o prea mare rezervă pentru exteriorizarea conflictului dramatic. Sesizăm astfel permanenta „stăpînire" a marilor elanuri, care s-ar vrea mai direct exprimate. O mai manifestă adîncire și înțelegere a aspectelor vieții, reliefîndu-i puternic contrastele, este necesară. Și, am adăuga, perfect accesibilă compozitorului.

Adrian Rațiu aduce în configurația muzicii noastre simfonice o reală contribuție. Lucrarea sa ne desvăluie un artist sensibil, capabil să sintetizeze elementele tradiționale și să recepționeze în mod personal „noul".

NOTE

Concursul internațional de canto „Erkel" s-a desfășurat la Budapesta între 20—30 septembrie 1965.

Pentru etapa finală, desfășurată pe o scenă de operă, a fost prevăzută o arie principală, prezentată la Teatrul de operă Erkel, în costume. În etapa a treia a fost introdusă *o probă specială obligatorie de citire la prima vedere* a unei piese dată candidaților, cu 30 minute înainte de intrarea pe scenă.

Pentru categoria „arii" a fost impusă ca obligatorie o arie din operele compozitorului Ferenc Erkel, iar pentru „lied", „Es muss ein Wunderbare sein" de Liszt.

S-au prezentat 44 candidați pentru concursul „arii" și 10 candidați pentru concursul „lied".

Juriul a apreciat pe primul loc pe concurentul român — baritonul Vasile Martinoiu — care a avut o prezentare de calitate, atît față de exigențele juriului cît și ale întregului public aflat în sala Academiei de muzică.

● Din Juriul Concursului Ceaikovski 1966 vor face parte compozitorii Benjamin Britten (Anglia), Georges Auric (Franța), pianiștii Michelangeli (Italia) și Annie Fischer (R.P.U.), tenorul italian Mario del Monaco și alții. Pînă acum s-au înscris 180 de concurenți din 22 de țări.

● La Paris s-a format o nouă orchestră de jaz compusă din 17 artiști de frunte, sub conducerea lui Jean-Claude Naude. Orchestra a prezentat cu succes — cum spune Michel Dunoyer în revista „Jaz Hot" programe de jaz clasic, interpretate și orchestrate în stil personal de conducătorul orchestrei și de Claude Gaosset.

● Între 28 și 31 octombrie s-a desfășurat în R. F. Jugoslavia, la Opatija, festivalul anual „Tribuna muzicii jugoslave". Aflat la a patra ediție, acest festival are ca scop trecerea în revistă a creației compozitorilor din cele cinci republici ale federației, cuprinzînd lucrări originale scrise sau prezentate în primă audiție în timpul anului 1965. Sînt prezente în această manifestare compoziții aparținînd tuturor tendințelor actuale din muzica jugoslavă. Muzica a fost interpretată de cîteva ansambluri de prestigiu, ca Filarmonica din Belgrad, Ansamblul „Slavko Ostrec" din Liubliana. O formă interesantă de concert, care permite ascultarea unui mare număr de lucrări, a fost cea a concertelor pe bandă de magnetofon. Înregistrările ascultate au fost făcute în prealabil în studio, prezentînd calitățile tehnice unor imprimări de disc. Alături de „Bienala din Zagreb" și de festivalul de muzică de cameră de la Slatina Radenci, Tribuna muzicii Jugoslave completează prin caracteristica ei principală, de informare și cenaclu de creație, peisajul artei muzicale contemporane jugoslave.

● Concertul pentru orchestră și violoncel Op. 52 al compozitorului francez Jean Martinon a fost prezentat pentru prima dată de Pierre Fournier la Hamburg.

● Studioul de filme din Leningrad a început turnarea unui film cu opera „Katerina Ismailova" de Șostakovici, al cărui scenariu a fost scris de compozitor.

● Igor Stravinsky a fost ales membru de onoare al Uniunii Compozitorilor Polonezi.

★

● Tenorul englez Peter Pears, acompaniat de compozitorul și dirijorul Benjamin Britten a imprimat un disc cu ciclul de lieduri de Schubert — Winterreise (Călătorie de iarnă) și Dichterliebe (Dragoste de poet) de Schumann.

● Baritonul englez John Shirley-Quirk, care a devenit cunoscut în ultimii patru ani, s-a născut în 1931 și este de meserie inginer chimist. A studiat cu Roy Henderson (fostul profesor al lui Kathleen Ferrier) și cîntă în special în concerte. A fost invitat să-și dea concursul la festivalurile de la Glyndebourne și Aldebourgh (Anglia) și la concerte în diferite țări. După succesele obținute, Universitatea de Chimie din Liverpool al cărei absolvent este, i-a conferit o medalie care poartă inscripția: „Pentru servicii aduse chimiei — prin părăsirea ei".

Despre tradiţie, inovaţie şi cîteva propuneri

de **DUMITRU POP**

În contextul activităţii artistice din toate timpurile şi pînă în contemporaneitate, în muzica cultă, populară şi de jazz, instrumentele de suflat ocupă un rol important. Ele sînt tratate în conformitate cu specificul şi caracteristicile fiecărui stil şi epocă. Din antichitate la Monteverdi şi Buxtehude, Vivaldi şi Telemann, Händel şi Bach pînă la muzica contemporană, aceste instrumente au trecut printr-o adevărată metamorfoză, atît ca mod şi scop de utilitate şi construcţie, cît şi ca performanţă tehnică şi pedagogică.

Modurile de utilizare s-au succedat paralel cu diferitele stiluri şi genuri, de la acompaniament la întărirea vocii sau a instrumentelor de coarde, la forma concertantă de ansamblu sau de solo cu acompaniament şi pînă la realizarea efectelor de muzică concretă, puantilistă sau aleatorică etc. De la distracţie la educaţie, de la serbările sacre la cele profane.

Construcţia acestor instrumente a cunoscut şi ea o mare evoluţie. De la forma primitivă de construcţie şi de acustică, pînă la instrumentele zilelor noastre care au ajuns la o mare perfecţiune sub toate aspectele, deşi acest proces este încă în plină evoluţie.

Performanţa tehnică a acestor instrumente a fost influenţată de literatura muzicală şi revoluţionată de marii interpreţi ai diferitelor epoci, cunoscînd astfel o dezvoltare considerabilă. De la elementele primitive ale muzicii antice, sau de mare simplitate din Renaştere, pînă la Bach, Mozart, Brahms, R. Strauss, Debussy şi pînă la culmile literaturii contemporane în care se include jazz-ul, acest gen cunoaşte aspectele de tehnică şi expresie cele mai evoluate şi include în sfera ei virtuoşii renumiţi ai zilelor noastre. Performanţa tehnică solicitată de literatura muzicală contemporană şi de cea a jazz-ului este superioară celor mai evoluate performanţe ale oricărei epoci. Virtuozitatea instrumentiştilor a ajuns să realizeze nebănuite posibilităţi : de la ambitus pînă la volumul sonor, de la expresiv la inexpresiv, de la color la incolor, de la sunet la percuţie, de la homofonie la polifonie, de la cantabilitate la imitaţia efectelor din natură. La ora actuală, această performanţă tehnică şi-o pot permite un foarte mic număr de virtuoşi de pe glob. Ea necesită exerciţii şi studii cu totul diferite faţă de performanţele clasice, timpul afectat pentru studiu este considerabil mărit, iar în organizarea fixării deprinderilor motorii instrumentale se efectuează o întreagă suită de exerciţii antefactice procesului instrumental.

Procesul de educaţie instrumental-artistică a cunoscut şi el diferite forme pedagogice, din antichitate şi pînă în prezent, forme care au permis transformări radicale, începînd de la forma primitivă instinctivă la cea inteligibilă, de la cea empirică la una ştiinţifică, de la aceea improvizată la una organizată.

O dată cu dezvoltarea literaturii muzicale simfonice, de operă, de cameră şi a celei concertante, precum

și a problemelor de tehnică ce le reclama această literatură, pedagogia instrumentală începe să se dezvolte, să înlocuiască forma improvizată cu cea organizată, iar pe cea instinctivă cu una inteligibilă. Astfel, în secolul XIX se conturează „școala clasică germană". Această școală se dezvoltă și cuprinde toate centrele muzicale din Europa. Forma ei de orientare neavînd o bază teoretico-științifică legată de descoperirile psihologiei, ale metodei experimentale, devine o pedagogie empirică cu o bază de orientare exclusiv practicistă. Datorită orientării sale, această școală privește creația interpretativă ca un fenomen al vieții psihice interne, izolat de procesele nervoase și care nu s-ar forma în procesul interacțiunii concrete cu mediul. Această concepție duce la neglijarea esențialului, a interdependenței psiho-fizice în procesul de educație artistică.

Datorită acestui fenomen, preocuparea pentru dezvoltarea psihică este neglijată, iar materialul ilustrativ care influențează acest proces (comorile literaturii barocului) sînt date uitării și în locul lor instrumentiștii școlii respective introduc muzica de salon și studiile, acestea din urmă vizînd exclusiv formarea deprinderilor motorii și nu organizate în mod științific. Deci, preocuparea principală a acestui sistem pedagogic o constituie dezvoltarea deprinderilor motorii.

Cultivarea deosebită a fanteziei creatoare și dezvoltarea tehnicii instrumentale promovate, o dată cu afirmarea curentului impresionist, reclamă o paletă coloristică bogată, sensibilitate și finețe în toate registrele instrumentului, emisie sonoră ușoară, fină și o sonoritate expresivă, — tocmai elementele cărora școala clasică germană nu le poate face față. Astfel apare „școala modernă franceză", cu o bază fiziologică instrumentală diametral opusă acelei clasice germane. Această școală creează mari personalități artistice cunoscute în toată lumea ca: M. Moyse, J. P. Rampal, Gazzeloni etc. În ultimele decenii ale acestui secol ea influențează și se impune în toate centrele mari din occident, Anglia și S.U.A.

În noile lucrări, sînt utilizate în forma concertantă, de ansamblu, în combinațiile cele mai variate, iar din punct de vedere tehnic sînt solicitate la nivelul virtuozității. Sub influența acestei literaturi și a tendințelor de a studia științific toate procesele de activitate nervoasă superioară, se profilează apariția unei tehnici instrumentale și a unei concepții pedagogice moderne.

Psiho-fiziologia științifică oferă pedagogiei posibilitatea de analiză a întregului proces de educație artistică și a celui de creație interpretativă, formîndu-și astfel baza unei metode de predare specifice și proprie, care se încadrează în sistemul științelor pedagogice.

Primele două școli ajung și în țara noastră. În Transilvania și Moldova se conturează influența germană, iar în București acesteia i se suprapune o anumită influență a școlii franceze. Tradiția acestor școli ne parvine prin trupele artistice străine și prin instrumentiștii angajați la operele din București și Cluj.

Sub influența acestor două școli ia naștere și se dezvoltă educația instrumentală din țara noastră. În general, predomină influența primei școli în învățămîntul mediu și, în unele cazuri izolate, chiar și în cel superior.

Instrumentiștii mai evoluați, sensibili la influențele *școlii franceze, introduc în tehnica instrumentală* și pedagogică elemente ale acestei școli, dar în general se rezumă la probleme de tratare senzorială a expresivității sonore și a celei motorii. Lipsa unei baze științifice a imprimat caracterul îngust practicist.

Prin restructurarea planului de învățămînt din 1948 se introduce o nouă disciplină „metodica predării instrumentelor de suflat". Scopul ce revine acestei discipline în procesul de educație instrumental-artistic este ridicarea lui pe o bază științifică.

Filozofia materialist-dialectică, descoperirile fiziologiei moderne în domeniul activității nervoase superioare și psihologia experimentală stau la baza formării acestei discipline noi.

Noua pedagogie românească are acum posibilitatea studierii psihicului și a posibilităților sale de dezvoltare, precum și a interdependenței psiho-fizice. Astfel, actul creației interpretative și al emoției estetice sînt considerate ca rezultate ale activității nervoase superioare supuse acțiunii legilor acestei activități.

Din anul 1949, metodicienii noștri lucrează intens la formarea și îmbogățirea acestei discipline. În condițiile create în ultimile două decenii și prin eforturile comune ale cadrelor didactice se înviorează procesul de educație instrumental-artistică. Școlile medii se amplifică iar celor elementare nu le mai știi numărul. În Conservatoare se dublează sau se triplează numărul studenților și al cadrelor didactice față de perioada antebelică, iar depistarea copiilor dotați devine o realitate practică. În orașele mai mari activează filarmonici, opere, operete, ansambluri de cîntece și dansuri etc.

În noile condiții, posibilitățile de informare externă a omului din diferite sectoare de activitate se intesifică.

Ar fi de dorit ca dascălii instrumentelor de suflat să studieze frumusețile literaturii dedicate acestor instrumente — literatură care la noi se cunoaște încă prea puțin. Să se informeze asupra diferitelor procedee pedagogice și de tehnică instrumentală contemporană; să se informeze asupra formei de educație instrumental-muzical a instrumentiștilor din marile centre.

În centrele muzicale mari, școala clasică germană a fost abandonată de o jumătate de secol. Tradițiile ei, din păcate, supraviețuiesc. Această școală a fost depășită de cea franceză și restructurată de școala

modernă germană. Pedagogia și tehnica instrumentelor de suflat contemporană din marile centre este diametral opusă celei clasice germane.

Dacă la începutul secolului XIX preocuparea primordială în pedagogia acestor instrumente era antrenamentul exclusiv fiziologic, azi școala modernă a trecut la exploatarea resurselor psihice, prin felurite metode ca: introducerea „autogener trening-ului" în procesul de educație artistică, privind importanța controlului kinestezic în procesul de fixare a deprinderilor motorii, creșterea potențialului concentrativ în procesul de creație interpretativă, imunizarea sferei emotive față de excitanții inhibitori, modificarea ciclului respiratoric în timpul studiului instrumental, educația reprezentării antefactice procesului instrumental.

După o perioadă de acumulări cantitative și calitative este necesar și posibil să conturăm baza științifică a unei școli românești, la nivelul celei mai avansate forme de educație artistică interpretativă. În aceste condiții, procesul de învățămînt artistic, unde experiențele se fac cu copiii, trebuie să se îmbunătățească radical. Pe baza activității științifice se poate dezvolta cultura muzical-interpretativă a tinerelor generații. Orchestrele noastre ar cîștiga prin aceste îmbunătățiri și în ce privește nivelul de interpretare de ansamblu ca și în ce privește nivelul de execuție la instrumentele de suflat în special. În turneele peste hotare aprecierile pozitive la adresa orchestrelor nu ar fi diminuate de unele imperfecțiuni de educație instrumentală care influiențează intonația și coeziunea de ansamblu etc. Șefii noștri de orchestră și cei străini nu ar întîmpina atîtea greutăți în prezentarea publică a unei lucrări din literatura contemporană.

În scopul acestui deziderat ne permitem să aducem o modestă contribuție prin unele propuneri menite să prezinte interes.

— Analiza procesului de educație instrumental-artistică ;

— Propuneri de perfecționare a sistemului metodic ;

— Informarea în spiritul școlii contemporane acolo unde necesitățile o reclamă ;

— Controlul organizat al practicii în spiritul noii orientări științifice moderne, care să cuprindă toate școlile, de toate gradele, cu profil artistic (elementare, medii și conservatoare) ;

— Organizarea și publicarea materialelor ilustrativ-didactice în noul spirit ;

— Achiziționarea anuală de material muzical, pedagogic, teoretic, instrumente, accesorii etc.

— Organizarea unor comunicări științifice în cadrul festivalurilor artistice ale școlilor de artă ;

În concluzie, trebuie să îmbunătățim orientarea pedagogică, să organizăm activitatea științifică și aplicarea acestora în practică, punînd astfel baza unei școli moderne românești în acest domeniu.

Valorificarea posibilităților interpretative ale clarinetului

de DUMITRU UNGUREANU

Evoluția creației muzicale a constituit din totdeauna un îndreptar prețios pentru pedagogia instrumentală și a determinat în mod logic cuceriri incontestabile în domeniul lărgirii cadrului metodelor pedagogice aplicate în studiul instrumentelor. În pedagogia muzicală modernă se pune cu tot mai multă pregnanță accentul pe folosirea acelor metode care să creeze posibilitatea dezvoltării multilaterale a unui interpret-creator, capabil să descifreze întreaga bogăție de conținut cuprinsă în creația contemporană și în același timp să redea, la nivelul cerințelor zilelor noastre, tezaurul clasic al artei muzicale. Această idee directoare își găsește, după părerea mea, o ilustrare deosebită dacă ne referim la unele probleme privind principiile de predare ale clarinetului.

Instrument atît de prezent în creația lui Mozart, a lui Weber, și a altor mari compozitori clasici sau romantici, el a dovedit încă de la începutul secolului nostru resurse expresive nebănuite, în creația unor compozitori ca Debussy, Ravel, Stravinski. De asemenea, jazz-ul a contribuit fără îndoială la descoperirea de noi resurse tehnic-expresive ale acestuia care sînt valorifictae și în muzica simfonică: aș aminti de pildă numai de folosirea glissando-ului tipic jazz-ului în creația lui Gershwin. În zilele noastre, clarinetul dispune de resurse extrem de variate depășind în posibilități celelalte instrumente de suflat de lemn, iar noile cuceriri în registrul acut crează premize pentru o folosire și mai largă în arta contemporană. Subliniez aportul pe care compozitorii noștri l-au adus la îmbogățirea repertoriului de clarinet, prin lucrări valoroase din care citez: *Suita dobrogeană* de Paul Jelescu, *Suita pentru clarinet* și piesa *Martie* de Marțian Negrea, *Sonata concertantă* de Alfred Mendelsohn, sonatele pentru clarinet de Tudor Ciortea, Liviu Rusu, Ștefan Niculescu, Alexandru Hrisanide, *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah etc.

Cu *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah, remarc un alt aspect, sau mai bine-zis unul din aspectele multiple care se degajă din lucrările contemporane, acela al lărgirii sferei de posibilități ale instrumentului și anume abordarea unui capitol muzical mai puțin obișnuit clarinetului: polifonia. Desigur, nu e vorba de polifonie în sensul strict al cuvîntului, simultaneitatea a două sunete fiind imposibilă prin natura instrumentului. Marea mobilitate la care a ajuns clarinetul îi permite însă acestuia stabilirea de planuri sonore bine diferențiate timbral, care să dea imaginea limpede a mai multor voci.

Cele spuse pînă acum duc în mod inevitabil la concluzia că astăzi, mai mult decît altădată, se cer atît din partea profesorului cît și a studentului viitor interpret, eforturi sporite, capabile să asigure un nivel tot mai înalt pregătirii profesionale. În activitatea mea am avut în mod permanent în vedere găsirea acelor metode, a acelui sistem de lucru bazat pe rodul unor experiențe cîștigate prin cercetări minuțioase, sprijinite de cele mai înaintate elemente ale tradiției școlii de clarinet din țara noastră, întemeiată de Hans Hoerath, muzician și interpret de prestigiu.

Îmbinînd în mod creator școala germană cu cea franceză, școala românească de clarinet și-a creat treptat un mod personal de interpretare al fenomenelor care stau la baza procesului de învățămînt și a evoluat pe linia dezvoltării metodelor științifice de predare. Este desigur evident că în munca noastră căutăm să ne îmbogățim mereu experiența acumlată, urmărim o îmbunătățire a sistemului de predare printr-o permanentă analiză a activității noastre, ținînd seama și de prețiosul îndreptar care este programa analitică a învățămîntului superior muzical. De alcătuirea programei analitice depinde în mare măsură succesul activității predagogice care angrenează atît pe profesor cît și pe student; programa analitică trebuie să țină seama de obiectivul principal în activitatea noastră: realizarea tipului de artist-interpret dublat de o cultură temeinică. În programa analitică studentul trebuie să găsească sursele desăvîrșirii sale treptate, pe etape; trebuie în același timp să dezvolte puterea de pătrundere și înțelegere a conținutului operei de artă. Succesele repurtate de tinerii reprezentanți ai școlii românești de clarinet în concursuri naționale și internaționale (Popa Octavian, Elisabeta Gregorian, Aurelian Octav Popa, Constantin Ungureanu, Augustin Sava etc.) dovedesc eficiența unui sistem bazat pe metodele cele mai moderne și științifice, modul în care se prezintă majoritatea tinerilor noștri, temeinicia acestui sistem care îmbină studiul tehnicii instrumentului cu dezvoltarea laturii muzicalității interpretului. Subliniez că muzicalității trebuie să i se acorde maximum de atenție în scopul dezvoltării înțelegerii emoționale a textului muzical. Aici trebuie spus că în condițiile actuale această înțelegere este anevoioasă dacă se neglijează în pregătirea instrumentistului acele discipline care să-i lărgească orizontul muzical: aș cita doar armonia și contrapunctul, formele muzicale, teoria și solfegiul și istoria muzicii, fără de care un muzician nu se poate orienta în vastul domeniu al artei noastre. Revenind la probleme specifice de studiu la instrument, vreau să mai remarc importanța armonizării repertoriului de studiu echilibrînd elementul clasic cu cel modern în așa fel încît să se urmărească o trecere evolutivă prin toate stilurile, genurile și formele muzicale insuflîndu-se dragostea pentru frumusețile muzicii adevărate.

Abordînd problema repertoriului, atingem și o serie de aspecte care mă preocupă în munca cu studenții la Conservator.

Aspectul important legat de pregătirea artistică a viitorului interpret este studiul individual la instrument. Condiție esențială pentru o realizare artistică, studiul individual este baza succesului interpretului. Principiile de bază ale studiului individual constitue un îndreptar indispensabil studentului clarinetist. Redăm cîteva din aceste principii și începem cu acela al *autocontrolului,* care dă posibilitatea unei supravegheri critice observîndu-se greșelile de tehnică, intonație, poziție, ritm etc. *Principiul exercitării corecte și firești,* al *antrenării auzului muzical* în scopul de a obține o sonoritate omogenă, o intonație justă, o ritmică precisă, al respectării *textului,* al *studierii fragmentare progresive a textului* reprezintă tot atîtea preocupări care trebuie să stea la baza unei pregătiri temeinice. M-aș opri mai mult asupra principiului *antrenării complexului psihic,* cu concentrarea atenției și memoriei în vederea însușirii conștiente a conținutului textului muzical, nu în scopul obținerii unui automatism sterp, ci cu grija unei distribuiri îndreptate asupra frazelor muzicale a nuanțelor, a elementelor emoționale ale textului. Acest principiu ne ajută într-o mare măsură la rezolvarea unui complex de probleme de interpretare legate de dezvoltarea creației de-a lungul istoriei muzicii. Toate aceste principii de bază ale studiului individual duc în mod direct la crearea personalității artistice a studentului în sensul respectării stilurilor și al tradiției muzicale. Minimul de patru ore pe zi constitue o necesitate fără de care clarinetistul (ca de altfel orice instrumentist) nu poate progresa. Realizarea acestui minim este destul de anevoioasă în conservator deoarece studentul are un program de învățămînt foarte încărcat, care nu îi permite efectuarea în bune condițiuni a studiului. Ar fi de aceea necesară o revizuire a programului, eventual o concentrare a planului de învățămînt, pentru a se putea rezerva ore de studiu individual la instrument. În această ordine de idei sînt întru totul de acord cu cele preconizate de prof. George Manoliu în articolul său publicat în revista Muzica, nr. 3 a.c.

O perfecționare a învățămîntului muzical de specialitate, legătura tot mai strînsă între Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Ministerul Învățămîntului pe de o parte și considerarea Conservatorului ca unitate de răspundere și autoritate, ca for consultativ în problemele promovării tinerilor sînt probleme care m-au preocupat și pe mine: rezolvarea lor ar asigura o și mai mare creștere a valorii soliștilor noștri chemați tot mai des să-și verifice forțele în confruntări artistice naționale și internaționale.

Un alt aspect important care intră în preocupările mele este cel al îmbogățirii repertoriului cu cele mai noi și valoroase lucrări. Înainte însă de a se trece la acest gen de activitate care să includă lucrări concertante, muzică de cameră, orchestră, studentul trebuie să capete o bază temeinică în cunoașterea tehnicii instrumentului așa cum arătam mai sus. De asemenea este necesară o prudență în alegerea repertoriului, care nu va trebui să depășească posibilitățile tehnice și chiar de înțelegere într-un anumit stadiu de pregătire instrumentală. Abordînd lucrări peste posibilități nu facem nici un serviciu dezvoltării generale artistice a studentului.

Dacă ne-am gîndi să facem referiri şi asupra condiţiilor optime de lucru, atunci devine o problemă de dezbătut aceea a procurării unor instrumente de mai bună calitate, accesorii etc. Lipsa lor crează dificultăţi în învăţămîntul de specialitate slăbind randamentul tehnic şi artistic al studenţilor. Trebuie să ţinem seama că studenţii noştri sînt chemaţi să ne reprezinte în concursuri internaţionale unde în afară de pregătirea interpretului contează şi calitatea instrumentului.

Ţinînd seama de cuceririle pe care şcoala românească de clarinet le-a realizat pînă în prezent, de succesele obţinute, obligaţia noastră trebuie să se concretizeze într-o preocupare din ce în ce mai susţinută pentru promovarea elementelor talentate capabile de frumoase realizări.

Cîteva aspecte ale muzicii de fanfară

de DUMITRU EREMIA

Fanfarele profesioniste (fanfarele militare) ca şi cele de amatori (muncitoreşti şi ale căminelor culturale) desfăşoară azi în ţara noastră o intensă activitate. Numărul fanfarelor de amatori creşte continuu (la cel de al VII-lea concurs pe ţară de artişti amatori din anul 1964, au participat 480 de fanfare). Fanfarele muncitorilor reşiţeni, ale ceferiştilor din Timişoara şi Cluj, ale minerilor din Valea Jiului, fanfara muncitorilor din portul Constanţa, fanfara casei de cultură din Vaslui, cît şi fanfarele căminelor culturale din Cosmeşti, raionul Huşi, Turnişor, raionul, Sibiu, Bătar, raionul Salonta, Lăpuşnicul Mare, raionul Bozovici şi altele, dau dovadă că se poate atinge în acest domeniu un nivel artistic ridicat.

Fanfarele profesioniste (militare) au o vie şi rodnică activitate artistică în unităţi şi garnizoane, la manifestaţiile oamenilor muncii, în întreprinderi, case de cultură, etc., reuşind adesea să realizeze concerte de amploare cu muzici reunite.

Trebuie să subliniem contribuţia importantă adusă de Muzica reprezentativă a armatei la difuzarea muzicii clasice, populare, în rîndurile militarilor forţelor noastre armate, prin prezentarea de programe muzicale în unităţi, cluburi şi parcuri, concerte simfonice la radio şi televiziune, imprimări pentru emisiunile radiofonice, exemplificări în cadrul cenaclurilor de la Uniunea Compozitorilor etc. Activitatea concertistică a acestei formaţii dovedeşte că fanfara are bogate posibilităţi de expresie şi poate să interpreteze în mod cu adevărat artistic într-o sală de concert lucrări simfonice din repertoriul clasic şi contemporan. Desigur, poate fi considerat temerar faptul că o formaţie de suflători, lipsită de nucleul principal al orchestrei simfonice, cvintetul de coarde, abordează în programele sale de concert creaţii destinate orchestrelor simfonice. Datorită însă componenţei judicios dozate a fanfarei, omogenizării pe grupe şi în ansamblu, datorită orchestraţiilor suple şi adecvate, elanului şi disciplinei cu care instrumentiştii îşi însuşesc o bună tehnică de execuţie, datorită introducerii harpei ca instrument de culoare şi măririi numărului instrumentelor de lemn, sonoritatea fanfarei se îmbogăţeşte şi capătă un caracter simfonic.

Fanfarele se adresează unui public larg, prin concerte prezentate în aer liber, atît la manifestările cultural-artistice festive cît şi în parcurile oraşelor şi în staţiunile balneo-climaterice.

Îmbogăţirea permanentă a repertoriului a devenit o necesitate de prim ordin. Pe lîngă lucrările din repertoriul universal, fanfarele prezintă noile creaţii ale compozitorilor noştri. Este de relevat nu numai numărul mare al lucrărilor, dar şi calitatea acestora, trăsăturile lor noi, caracteristice pentru arta zilelor noastre.

Creaţia românească pentru fanfară are o bună tradiţie, în deosebi pe linia valorificării folclorului. Desigur compozitorii de astăzi abordează folclorul în mod creator, majoritatea acestora nu se mai limitează la simpla prelucrare a materialului muzical popular.

Fanfara este un mijloc de popularizare a tuturor genurilor muzicale, acesta constituie chiar specificiul său. Ea interpretează lucrări de la cele mai simple (marşuri, jocuri) pînă la forme complexe (uverturi, poeme simfonice, simfonii). Astfel s-au făcut cunoscute la început în rîndurile maselor lucrări din creaţiile nemuritoare ale lui Verdi, Wagner, Puccini, Glinka, Ceaicovski, Enescu ş.a. Valoarea de propagare a genului este, aşadar, considerabilă. O altă caracteristică este rolul mobilizator. Fanfarele au transmis din generaţie în generaţie cîntece patriotice, de muncă şi de luptă, legate de viaţa poporului, de aspiraţiile sale.

Lărgirea tematicii pentru creaţia de fanfară

Conţinutul nou, inspirat din actualitate cît şi din istoria poporului nostru a determinat diversitatea genurilor şi formelor. Creaţia de fanfară nu se limitează la marşuri, potpuriuri, mici prelucrări de folclor. Compozitorii abordează uvertura, schiţa simfonică, suita, poemul etc.

Sînt oglindite cu o expresivitate pregnantă aspecte din contemporaneitate, sau imagini din trecutul de luptă al poporului precum şi frumuseţile patriei în lucrări ca : *Uvertura festivă* de S. Horceag, poemul *Te cîntăm, victorie* pentru solişti, cor bărbătesc şi fanfară simfonică de D. Eremia, Suita *Viaţa nouă a satelor* de D. Crăciunescu, *Suita oltenească* de I. Totan etc.

Îmbogăţirea repertoriului cu piese concertante de anvergură este un deziderat pentru împlinirea căruia se depun eforturi. O contribuţie însemnată este de aşteptat din partea compozitorilor din domeniul muzicii simfonice.

Folosirea fanfarei în piesele cu cor

Un element nou, valoros este faptul că ansamblul de fanfară în piesele cu cor nu are simplul rol de acompaniere. El devine în unele creaţii, pe lîngă desfăşurarea corală, factor de exprimare a substanţei muzicale, a conţinutului.

Folosirea creatoare a melosului popular

În lucrările noi din repertoriul de fanfară se reliefează interpretarea creatoare a cîntecului popular. În unele suite, rapsodii și fantezii, temele folclorice sînt citate direct, dar compozitorii își afirmă din ce în ce mai mult aportul propriu printr-un limbaj expresiv, așa cum se remarcă bunăoară în *Fantezia — potpuriu* de S. Horceag și în Suita *Viața nouă a satelor* de D. Crăciunescu.

În lucrările de fanfară sînt valorificate intonațiile cîntecului de mase, ale cîntecului patriotic și revoluționar.

Tehnica componistică

Printre trăsăturile noi ce se afirmă sînt:

O gîndire componistică specifică genului, care concepe direct pentru aportul orchestral al fanfarei;

Tendința de polifonizare a scriiturii precum și de lărgire a cadrului tonal-armonic („*Dansuri hunedorene*" de A. Popa, *Marș sărbătoresc* de A. Mendelsohn);

Extinderea spațiului sonor al fanfarei prin folosirea poziției largi a acordurilor și prin procedee polifonice complexe (A. Mendelsohn, A. Popa, S. Horceag);

Utilizarea și alternarea justă a planurilor sonore servind aducerii în orchestrație a unor culori noi, inedite (*Suita oltenească* de I. Totan, *Rapsodia în stil popular* de D. Crăciunescu ș. a.).

Trebuie să subliniem însă că forța emoțională e condiționată în primul rînd de melodie. De aceea o grije deosebită se acordă și aprofundării, selecționării melodiilor muzicii noastre populare.

Pentru a folosi bogatele resurse ale mijloacelor de expresie în creația modernă de fanfară, se cere cunoașterea temeinică a structurii aparatului orchestral al fanfarei, care are specificul său.

Un sprijin prețios îl aduc cenaclurile de la Uniunea compozitorilor, în care se dezbat probleme esențiale ale acestui gen.

În preocupările compozitorilor de fanfară intră și orchestrațiile unor lucrări simfonice. Încercările de pînă acum au demonstrat că se pot obține rezultate satisfăcătoare (De ex. Simfonietta de Ion Dumitrescu, orchestrată de Aurel Popa, *Suita simfonică din Ardeal* de Pascal Bentoiu, orchestrată de Ion Totan, *Rapsodia* de Mircea Popa, orchestrată de A. Popa, *Rapsodiile* de Enescu, orchestrate de C. Fanciali (I) și S. Horceag (II) ș.a. În general, transcripțiile pentru fanfară prezintă acea factură orchestrală corespunzătoare pe care o sugerează compoziția inițială.

Cîteva lucrări de fanfară ne-au fost solicitate peste hotare (Bulgaria, U.R.S.S., R. D. Germană).

Însă pentru îmbogățirea și împrospătarea repertoriului de fanfară mai sînt încă multe de făcut. Fanfarele au nevoie de lucrări de diferite genuri și forme.

În stațiuni balneo-climaterice, în parcurile de cultură și de odihnă ale orașelor, la radio, la casele de cultură și pretutindeni unde fanfarele sînt chemate să cînte, este nevoie de un vast repertoriu, alcătuit din compoziții contemporane, prelucrări din opere și operete românești, muzică ușoară și de dans etc. Astfel e de dorit ca compozitorii să acorde mai multă importanță acestui gen.

Pentru larga acțiune de cunoaștere și popularizare a creației de fanfară, un sprijin prețios îl pot da Editura muzicală, Casa Centrală a creației populare, Radioteleviziunea română, Electrecord. Prin aceste instituții lucrările valoroase de fanfară își pot deschide drum către masele de auditori (tipărituri, emisiuni speciale, discuri, festivaluri etc.).

Pînă în prezent însă, Editura muzicală nu a tipărit aproape nimic din literatura muzicală pentru fanfară (culegeri de marșuri, cîntece și jocuri, valsuri, piese de concert, diferite partituri).

Casa Centrală a creației populare editează în mod sporadic cîte un caiet de muzică de fanfară, ceea ce reprezintă destul de puțin. Este recomandabil ca aceste materiale înainte de a apare să fie avizate de Uniunea compozitorilor (respectiv biroul subsecției de fanfară).

Pentru fanfarele militare, prin Editura M.F.A. și Inspectoratul general al muzicilor militare, s-au tipărit un număr apreciabil de marșuri, cîntece de mase, jocuri populare, piese de concert, diferite albume cu muzică de promenadă, prelucrări etc., din tirajul cărora sute de exemplare au fost puse la dispoziția fanfarelor de amatori.

Problema alcătuirii repertoriului pentru fanfarele de amatori ar trebui să preocupe mai mult instituțiile competente.

Considerăm că este necesar ca Radioteleviziunea să acorde o atenție mai mare alegerii lucrărilor. Se întîmplă adesea ca lucrări valoroase (și, de altfel recomandate de Uniunea compozitorilor pentru a fi difuzate), să nu fie promovate.

La rîndul său, Electrecordul neglijează editarea unor discuri de fanfară. Discul imprimat în 1964 nu cuprinde muzică contemporană.

În ce privește cele aproape 500 fanfare de amatori, credem că trebuie inițiată o organizare mai activă, capabilă să intensifice munca lor și astfel să se obțină o calitate artistică superioară.

Munca de pregătire trebuie să fie intensă nu numai cu ocazia diferitelor festivaluri sau concursuri. Comitetele sindicale, comitetele de conducere ale caselor de cultură și ale căminelor culturale sînt chemate să asigure permanent condițiile de muncă adecvate artiștilor amatori.

Trebuie acordată mai multă atenție problemei atragerii unui număr cît mai mare de instrumentiști. E lăudabilă inițiativa unor comitete sindicale, care desfășoară o activitate fructuoasă pentru creșterea tinerilor instrumenști necesari fanfarelor. Astfel, pe lîngă fanfara atelierului de reparat material rulant „16 Februarie" din Cluj, s-a pregătit în bune condițiuni a doua formație de fanfară, alcătuită numai din tineri elevi ai școlii profesionale. De asemenea, la Constanța, Brăila, Petrila și Timișoara, în cadrul cluburilor, funcționează cursurile de instrumente muzicale de fanfară pentru copiii muncitorilor. Această metodă de a pregăti tineri instrumentiști trebuie extinsă la toate formațiile de fanfară iar în școli e necesar să renască tradiția fanfarelor proprii care pot avea un rol puternic în formarea gustului artistic, a educației muzicale a tineretului.

Membrii fanfarelor, fie sindicale, fie ale căminelor culturale au arătat, cu ocazia diferitelor concursuri, că sînt animați de dorința de a realiza manifestări artistice valoroase. Strădania lor trebuie sprijinită și îndrumată cu pricepere.

Din partea M.F.A. s-a acordat un sprijin efectiv dezvoltării și stimulării activității fanfarelor de amatori, prin îmbogățirea repertoriului, oferirea garniturilor de instrumente, formarea de instructori și dirijori.

Multiplele probleme legate de creația pentru fanfară, de organizarea și dotarea fanfarelor cu repertoriu, instrumente și accesorii muzicale, pregătirea organizată a cadrelor de instrumentiști pentru fanfarele profesioniste (militare) și de amatori (civile) reclamă existența în cadrul Comitetului de Stat pentru cultură și artă, a unui organ corespunzător care să se ocupe în mod centralizat și permanent de acest sector.

Este de dorit ca în viața artistică a țării să-și facă apariția și formațiuni de fanfare profesioniste civile.

În orașele mari, reședințe de regiuni, au loc manifesări cultural-artistice, spectacole sportive, sărbători cîmpenești și alte festivități unde prezența fanfarei este indispensabilă.

Instituții muzicale cum sînt Radioteleviziunea, Teatrul de operă și balet, Teatrul de operetă etc., au nevoie de formațiuni de fanfară la diferite spectacole. În parcurile de cultură și odihnă ale marilor orașe și în stațiunile balneo-climaterice, fanfarele pot aduce o contribuție însemnată la însuflețirea vieții muzicale locale. Pentru satisfacerea acestor cerințe nu se poate apela numai la fanfarele militare care sînt menite să-și desfășoare activitatea lor principală în cadrul Forțelor Armate. De asemenea încercarea de a fi înlocuite fanfarele cu difuzoare nu dă rezultate artistice satisfăcătoare.

Credem că ar fi posibil să ia ființă în orașele reședință de regiune sau în centrele cu o veche tradiție de fanfară (Cluj, Timișoara, Brașov, Arad, Oradea, București) fanfare profesioniste care să desfășoare o activitate concertistică.

În ceea ce privește latura interpretativă, este de arătat lipsa unei juste orientări a muncii dirijorilor la fanfarele de amatori. Mai au loc execuții muzicale lipsite de aprofundarea conținutului lucrărilor, de expresivitatea nuanțelor, a agogicei.

Pentru remedierea acestor scăderi ar fi util să aibă loc la casele regionale de creație, ședințe speciale cu toți directorii de întreprinderi sau instituții unde se găsesc fanfare, responsabilii cu munca culturală, dirijorii, soliștii și instructorii care pregătesc tinerele elemente ale fanfarelor.

Nădăjduim că muzicologia și în general, presa, vor acorda atenția cuvenită problemelor muzicii de fanfară. Totodată se impune îmbunătățirea acțiunii de cunoaștere și popularizare a creațiilor pentru fanfară în genere.

Credem că un puternic rol stimulator al creației pentru fanfară ar fi instituirea unui premiu pentru creația de acest gen.

Angrenarea fanfarelor în competiții cu prilejul unor mari evenimente muzicale ar putea contribui desigur în mod simțitor la dezvoltarea artei interpretative.

Ne-am străduit, în articolul de față, să prezentăm cîteva dintre aspectele ce ni s-au părut mai de seamă. Dar problemele actuale ale muzicii de fanfară nu au fost desigur epuizate aici și ne-ar bucura ca opinia noastră să constituie obiectul unor discuții mai ample și unor sugestii menite să dea rezultate din ce în ce mai bune.

Creșterea artistică a tinerilor interpreți

de **AUREL POPA**

În ansamblul dezvoltării vieții noastre muzicale, activitatea formației de suflători „Cvintetul George Enescu" din București (manifestat prima oară la 10 aprilie 1954), prezintă interes aparte. În decursul celor 11 ani de afirmare pe tărîmul muzicii de cameră, această formație a avut o participare susținută deși, după părerea noastră nu a beneficiat de sprijinul meritat și de o îndrumare eficientă.

Interesul stîrnit de „Cvintetul George Enescu" a dat un nou imbold compozitorilor noștri să scrie lucrări de cameră pentru suflători. Astfel, repertoriul acestui gen s-a îmbogățit cu piese valoroase ca: Cvintet pentru suflători de Mihail Andricu, Octet pentru cinci suflători, pian, violă și violoncel de Tudoar Ciortea, Șapte miniaturi pentru suflători de Alfred Mendelsohn, Cvintet pentru suflători de Nicolae Buicliu, Cvintet de suflători cu pian de Grigore Ghidionescu.

Un alt gen de manifestare artistică este recitalul. Din păcate, bilanțul nu este cu totul satisfăcător la capitolul instrumentelor de suflat, deși cîțiva instrumentiști valoroși ca Dumitru Pop și Petre Maticiuc (flaut), Ion Danie (oboi), Aurelian Octav Popa (clarinet), Emil Bîclea (fagot), Ion Bădănoiu și Paul Staicu (corn) dau sporadic recitaluri și concerte. Menționînd aceste nume trebuie să recunoaștem că executanții bine pregătiți pentru o activitate solistică susținută sînt puțini la număr. În genul respectiv, repertoriul românesc este mai larg și mai variat, dar încă insuficient (pe instrumente) pentru a acoperi în întregime programele de recitaluri. Răsfoind paginile acestuia socotim util să indicăm cîteva din piesele de bază.

Flaut: George Enescu — Cantabile și presto (flaut și pian); Stan Golestan — Pastorala Bărăganului (flaut și pian); Tudor Ciortea — Sonata pentru flaut și pian; Alexandru Hrisanide — Sonata pentru flaut și pian; Mircea Istrate — Sonata pentru fluat și pian; Carmen Petra-Basacopol — Sonata pentru flaut și harpă.

Oboi: Sigismund Totuță — Sonata pentru oboi și pian; Cornel Trăilescu — Sonata pentru oboi și pian; Mircea Istrate — Sonata pentru oboi și pian.

Clarinet: Marțian Negrea — 1. Cîntec de leagăn, 2. Ghețarul de la Scărișoara, 3. De prin munți. 4. Joc (Suită pentru clarinet și pian) — Alfred Mendenlsohn — Sonata pentru clarinet și pian; Tiberiu Olah —

Sonata pentru clarinet solo: Ştefan Niculescu — Sonata pentru clarinet şi pian; Alexandru Hrisanide — Sonata pentru clarinet şi pian; Aurel Popa — Introducere şi Temă cu variaţiuni (clarinet şi pian).

Fagot: Constantin Notara — Humoresca (fagot şi pian); Ludovic Feldman — Burlesca (fagot şi pian); Alfred Mendelshon — 10 Piese pentru fagot şi pian; Paul Jelescu — Suita dobrogeană (fagot şi pian).

Corn: Tudor Ciortea — Canzone şi Burlesca (corn şi pian); Alfred Mendelshon — Aria şi Giga (corn şi pian); Aurel Popa — Improvizaţie şi Joc (corn şi pian).

Trompetă: George Enescu — Legendă (trompetă şi pian); Tudor Ciortea — Sonata pentru trompetă şi pian; Anatol Vieru — 2 Piese pentru trompetă şi pian.

Dacă creaţia românească pentru instrumentele de suflat nu este prea numeroasă, în schimb ea prezintă o muzică de calitate care stă — prin valoarea ei artistică — alături de lucrările similare ale compozitorilor contemporani din alte ţări. În acelaşi timp, această creaţie pune în faţa interpreţilor o sumă de probleme de rezolvat în legătură cu intonaţia, ritmica, elementele tehnice noi (*slap-tongue, glissando* etc.). Trebuie să constatăm cu regret o anumită rămînere în urmă a majorităţii interpreţilor faţă de cerinţele tehnice ale muzicii contemporane. Pricina credem că trebuie să o căutăm în faptul că pedagogia instrumentelor de suflat, nu merge pe deplin în pas cu noile cerinţe ale muzicii.

În ce stadiu se află pedagogia instrumentelor de suflat şi ce materiale didactice utilizează (metode, studii, etc.)? O analiză oricît de sumară a metodelor şi studiilor existente pentru uzul didactic de toate gradele, ne duce la concluzia că ele, în general, nu depăşesc ca stil muzica post-romantică. Chiar dacă, izolat, există pentru un oarecare instrument de suflat anumite studii mai recente, ele nu reuşesc să umple, în mod organizat, golul ce se face simţit între muzica post-romantică şi cea contemporană Suplinirea acestui gol cere un studiu amănunţit în colectiv (cadre didactice, compozitori şi muzicologi) pentru a stabili elementele noi pe care le cere muzica contemporană. O dată stabilite aceste elemente, ar urma munca de elaborare a materialului didactic necesar (pentru toate gradele de învăţămînt şi pentru toate instrumentele de suflat) unde se impune o colaborare strînsă între pedagog şi creator.

După părerea noastră, atenţia colectivelor de lucru ar trebui să se îndrepte, printre altele, spre:

— Educarea auzului muzical, prin exerciţii şi studii instrumentale, pentru o intonare justă atît în sistemul temperat cît şi în cel natural;

— Introducerea pe scară largă în practica instrumentelor de suflat a modurilor şi ritmurilor muzicii noastre populare pentru a lărgi sfera tonală şi ritmică clasică;

— Introducerea în învăţămîntul muzical a noilor elemente tehnice existente în muzica contemporană românească şi universală (analizate şi aplicate pe specificul fiecărui instrument de suflat).

Desigur, munca de elaborare a materialelor didactice noi s-ar putea extinde pe o perioadă mai îndelungată, ceea ce nu ar fi un impediment pentru luarea din timp a măsurilor practice în vederea îmbunătăţirii învăţămîntului muzical românesc. În acest sens, un rol important îl au colectivele care alcătuiesc programa analitică, programă în care trebuie să se reflecte orientarea învăţămîntului muzical spre un drum nou, spre muzica contemporană.

Insemnări de partener

de C. IONESCU-VOVU

Participarea unui pianist într-o discuţie privind problemele creşterii instrumentiştilor suflători, apare oarecum insolită. Totuşi prin faptul că am lucrat mai mulţi ani în cadrul catedrelor de instrumente de suflat de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", luînd parte ca acompaniator şi la toate concursurile internaţionale de suflători la care a participat ţara noastră, din anul 1959 încoace, mi-am putut da seama de unele aspecte ale muncii didactice din aceste catedre, precum şi de nivelul tinerei generaţii de instrumentişti suflători de la noi în raport şi cu colegii lor din alte ţări.

Ca în toate compartimentele artei interpretative, poate, chiar mai mult în domeniul instrumentelor de suflat, caracteristica etapei actuale e creşterea importantă a exigenţei care determină o ridicare continuă a nivelului de profesionism al instrumentiştilor. Cu toate că scopul acestei discuţii nu e consemnarea euforică a succeselor de pînă azi, ci, dimpotrivă, semnalarea rămînerilor în urmă nu putem trece cu vederea faptul că promoţiile de absolvenţi din ultimii ani ai Conservatoarelor posedă o pregătire tehnică şi artistică superioară celei a generaţiilor anterioare şi, mai ales, un grad sporit de înţelegere şi receptivitate muzicală, care îi fac încă apţi de dezvoltări. Desigur, această afirmaţie are un sens statistic şi nu micşorează meritele unor valoroşi instrumentişti vîrstnici, cu o importantă activitate solistică sau în orchestre, nu odată relevată.

Acest progres se datoreşte, în primul rînd, ridicării pe o treaptă calitativ superioară a învăţămîntului de specialitate din şcoli şi Conservatoare, în ultimii 10 ani.

E vorba aci, pe de o parte, de selecţionarea tot mai riguroasă a elementelor, atît la admitere cît şi pe cursul şcolarităţii, ca premisă principală a creşterii exigenţei pedagogice.

Pe de altă parte, pregătirea general-muzicală — teoretică şi practică — ce se dă instrumentiştilor, le deschide un orizont cultural multilateral, permiţînd abordarea calitativ superioară a repertoriului.

Acesta din urmă, reprezintă, poate, domeniul celor mai serioase transformări petrecute în ultimii ani. Introducerea pe scară largă a muzicii moderne în programul de învăţămînt şi reducerea treptată a lucrărilor romantice, menţinînd numai ceea ce prezintă un interes muzical cert şi eliminînd aproape total repertoriul de fanfară ce domnea pînă nu de mult în clasele de suflători, constituie o reuşită incontestabilă al catedrelor respective, mai ales întrucît ea s-a realizat printr-o preocupare asiduă şi constantă, încă mult înainte ca această problemă să se pună la alte catedre de interpretare. În acest fel, repertoriul studiat în Conservatoare, corespunde în linii mari celui cerut în concursurile internaţionale.

În sfîrșit, ridicarea nivelului de seriozitate în studiul elevilor și a exigenței profesorilor atît la lecții cît și la examene, a schimbat în mare măsură mentalitatea tinerilor instrumentiști, înclinați azi din ce în ce mai puțin spre superficialitate.

Așa se face că, din ce în ce mai des, tinerii orchestranți au devenit de la început elemente de bază în colectivele respective, iar atunci cînd există o dotare excepțională, s-au creeat premisele unor succese timpurii și stabile (cazul lui Aurelian Octav Popa, atît de citat, e concludent în acest sens, — cu tot caracterul său excepțional — ca produs exclusiv al școlii românești).

Trebuie să arătăm că realizările de pînă acum nu sînt decît parțiale. Drumul pînă la consolidarea unei școli puternice de suflători, comparabilă cu cele din țările cu tradiție mai veche, e încă lung. Orchestrele noastre mai duc o simțită lipsă de instrumentiști bine pregătiți și, chiar atunci cînd îi posedă, apar dificultăți de execuție și la lucrări relativ simple, semn al unor cerințe adînci, incomplet rezolvate.

Problemele de care ne lovim de regulă sînt de ordin ritmic, intonațional și stilistic și ele atestă, pe lîngă o imperfectă stăpînire a tehnicii instrumentale, șubrezenia educației general-muzicale a executanților.

S-ar părea că există aici o contradicție în raport cu afirmațiile anterioare. Dar nu este așa. E adevărat că se deschide studenților de la clasele de suflători din Conservatoare (mai puțin din școlile medii) un orizont multilateral de cultură muzicală, reprezentînd un salt important față de nivelul scăzut din trecut. Dar aceasta se face doar cu titlu informativ, se dă o atenție insuficientă asupra problematicii muzicii. O sumă de condiții împiedică aprofundarea fiecărui aspect în parte și nu ultima dintre ele e necesitatea limitării cantitative a efortului pretins de la studenți (în care se include, din păcate, și risipa sterilă de energie pentru asimilarea unor chestiuni cu totul neesențiale).

Dacă această informare și familiarizare cu multiplele aspecte ale muzicii e utilă, pentru că stabilește o bază de cultură, nu e mai puțin adevărat că rostul pedagogiei instrumentale e mult mai mult de educare decît de informare. Și, sub acest aspect al educării muzicale, se simt cele mai mari lipsuri.

Nu voi insista asupra problemei intonației, care se consideră rezolvată numai în măsura în care complexitatea armonică ascunde urechii multe deficiențe, care devin evidente și supărătoare în transparența muzicii clasice. Mă gîndesc mai puțin la notele false, din fericire mai rare acum, cît la acea lipsă de puritate și stabilitate a tonului mai greu observabilă în sala de concert, dar care strică atît de des calitatea înregistrărilor făcute de orchestrele sau formațiile noastre.

Mai serios decît intonația, ritmica dă de furcă instrumentiștilor. Realizarea exactă a unor figuri ritmice, chiar nu prea complicate, nu e uneori posibilă fără concesii, din cauza unei educații deficitare, încă din primii ani de studiu.

În ambele serii de probleme — ritmice și intonaționale — profesorii de instrumente așteaptă un sprijin, nu totdeauna destul de consistent, de la clasele de solfegii încă din școlile de muzică. Dar nu e mai puțin adevărat că, în criză de timp, multe lucrări se parcurg la clasele de instrument cu o exigență scăzută față de calitatea ritmică (uneori chiar și față de intonație), ceea ce nu rămîne fără repercursiuni asupra pregătirii instrumentiștilor.

De ce se întîmplă acest lucru? Cred că din mai multe motive. În primul rînd, din cauza atenției aproape exclusive ce se dă calității emisiunii sunetului, frumuseții tonului. Departe de mine gîndul de a nega importanța acesteia, mai ales la instrumente cu posibilități timbrale atît de mari. Dar ținînd, seamă de faptul că suflătorii sînt, în primul rînd, instrumentiști de ansamblu, cred că claritatea și exactitatea absolută a ritmului și intonației sînt însușirile ce trebuiesc dezvoltate cu precădere, chiar dacă va trebui să sacrificăm puțin din atenția acordată sonorității.

În al doilea rînd, și poate chiar, în mai mare măsură, din cauza neclarității care domnește în ce privește rostul învățămîntului muzical mediu. Mulți absolvenți de școli medii intră direct în producție în orchestre. În consecință, pentru a face față și acestei eventualități, se parcurge un repertoriu ce depășește în unele cazuri, posibilitățile lor tehnice de realizare corectă. Aceasta atrage de cele mai multe ori, nu numai inexitența expresiei muzicale, dar și strecurarea unor deprinderi tehnice greșite, deficiențe ritmice și intonaționale (născute din neputință tehnică) cu care elevul se obișnuiește, scăzîndu-și autoexigența și cu care profesorul de Conservator va avea mult de luptat, uneori nu cu succes deplin.

Cred că o limitare mai strictă a programelor școlilor medii, care să se pretindă însă, realizate la o corectitudine și înțelegere muzicală maximă, ar duce un folos mai mare pregătirii instrumentiștilor.

Altă cauză de deficiențe stă în studierea repertoriului de pe o poziție de libertate excesivă „solistic", și nu ca viitor muzician de ansamblu. Un rol important revine în aceasta claselor de ansamblu de cameră și orchestral, care nu întotdeauna și-au îndeplinit în suficientă măsură menirea. Cotitura în acest sens din ultimii ani, sperăm că va da roadele scontate. Dar atitudinea de muzician de ansamblu trebuie să domnească și la clasele de instrument, în interpretarea repertoriului solistic, atitudinea solistică manifestîndu-se nu în libertate față de text, ci în relief muzical.

În sfîrșit, se mai pune problema insuficienței culturii stilistice a instrumentiștilor suflători. După cum am mai arătat, repertoriul e limitat. Modernizarea lui, începută de mult, nu-l scutește încă de o un anumit caracter stereotip. Predomină cantitativ muzica franceză, cu lucrări valoroase, sau altele, mai „ușoare", cu o tentă de virtuozitate. Există în muzica contemporană multe orientări, mulți compozitori, care au scris și pentru instrumente de suflat. Introducerea curajoasă, mai masivă, a acestor lucrări se impune (studierea sistematică, generală la clasa de trombon a lucrărilor de Hindemith și Serocki), a dat rezultate din cele mai fructuoase.

Repertoriul clasic, pe de altă parte, este foarte sărac. E drept, aceste instrumente și-au cucerit recent dreptul la o literatură proprie (deși preclasicismul a produs nu puține sonate și concerte pentru suflători). Cred că s-ar putea acoperi în oarecare

măsură lacunele existente prin transcripții, cît mai fidele, după lucrări valoroase (după cum Aurelian Octav Popa a adoptat pentru clarinet o sonată pentru vioară de Mozart și piese de flaut de Debussy și Negrea, iar prof. D. Ungureanu, în „Metoda pentru clarinet" a prelucrat o serie de piese de Bach, Mozart, ș.a., sau cum se studiază la clasa de trombon Suitele pentru violoncel de Bach). Teama de profanare nu are ce căuta aci. Și compozitorii ar putea da un sprijin (nu ar fi o bună temă de teorie a instrumentelor pentru studenți astfel de adoptări, fidele originalului, care ar implica o cunoaștere temeinică a posibilităților tehnice ale instrumentului respectiv?).

Acestea sînt cîteva aspecte ale pregătirii suflătorilor în Conservator. Ce se întîmplă însă cu ei după absolvență și intrarea în orchestră. Din păcate de obicei nu se mai întîmplă nimic, minimum de exerciții necesare pentru menținerea în formă, studierea sporadică a știmelor de orchestră, rutina repetițiilor și atît, cu toate că anii de ucenicie în conservator nu pot epuiza problemele și nici repertoriul de studiat.

Observînd unele orchestre și ansambluri de suflători străine, ca și participanții la concursuri, aș putea sugera cîteva obiective în munca de perfecționare. În afară de deplina corectitudine a respectării textului și ușurința pasajelor, precizia și rapiditatea staccaturii, simplitate și dinamism în frazare, o mai mare transparență și lejeritate în emisiunea sunetului care devine astfel și mai penetrant (la noi se cultivă tonul mai catifelat dar și mai, mat, staccatura mai lentă și greoaie de tip german). Acestea sînt trăsături pe care le-am admirat la instrumeniștii de valoare din toate țările și care trebuie să constituie o preocupare și pentru suflătorii noștri.

Dar, afară de rare cazuri, lipsa unor stimulente reale de studiu, *face loc comodității*, care duce repede la închistare. Fiecare om e sigur de postul său — sîntem departe de a avea supraproducție de instrumentiști — ce rost mai are efortul? Cred că găsirea unor forme de antrenare a energiilor, care să ducă și la autoperfecționarea instrumentiștilor — formații de cameră, de care e atîta nevoie, programarea mai largă ca soliști, cu orchestra sau în recitaluri, a celor mai valoroși — se impune.

În loc de aceasta, sînt descurajate consecvent și rarele inițiative. Dar asta e o altă problemă.

„De la muzica de jaz la muzica simfonică" de Aurel Popa

Avînd și o copertă atrăgătoare (semnată de Stela Crețu), noua carte a compozitorului Aurel Popa ar putea da impresia unui studiu muzicologic despre influențele și raporturile (existente, desigur) între jaz și muzica simfonică. Este suficient însă să o deschidem pentru a ne da seama că, în locul portretelor lui Louis Armstrong sau Dave Brubeck, întîlnim portative cu semne de glissando, vibrato, în măsură să ne edifice imediat. Căci, este vorba, așa cum lesne se poate ghici, nu despre influența tematică, ritmică, sau, să zicem, „de atmosferă" a jazului și muzica simfonică, ci despre noile mijloace de expresie preluate, sau care se pot prelua de la miraculoșii instrumentiști de jaz. Cît de necesară și importantă pentru fantezia coloristică și timbrală a compozitorului contemporan e această inoculare ne-o demonstrează cu autoritate cartea lui Aurel Popa. De mult preocupat de problemele instrumentelor de suflat Aurel Popa ne-a uimit nu o dată prin efectele speciale pe care le obținea în piesele sale. Ne amintim de stupefiantul acord la- do diezmi, sunat *simultan*, în lucrarea sa „Două piese pentru clarinet și pian", obținut cu ajutorul unor grifuri speciale.

Nu puțini compozitori s-au perindat pe la biroul său de la Editura Muzicală după un sfat privind un tril sau un efect special.

Cunoaștem și un Concert pentru trompetă, care zace (de ce?) de cîțiva ani necîntat și al cărui interes nu rezidă numai în folosirea plină de fantezie a resurselor instrumentului, ci și în certe calități de suflu simfonic, de limbaj expresiv, nu lipsit de trăsături ale noului.

Acum însă avem în fața ochilor, sistematizat și teoretizat, un material extrem de bogat, privind deocamdată instrumentele de alamă și care incită deopotrivă pe instrumentist și compozitor la noi căutări timbrale.

Unele dintre aceste procedee, printre care, în afară de *glissando*, amintim în special *vibrato-ul negro* și *tremolo*-ul *galben* sînt sistematizate și teoretizate pentru prima oară. Un mare merit al cărții constă în consemnarea celor cîteva încercări de acestea fie în literatura românească — oferind — implicit — *perspectiva* extrem de bogată pe care teoretizarea acestor procedee o deschide. Toate acestea nefiind făcute „in abstracto", au toate indicațiile de instruire, digitații, culise, sunete naturale, într-un cuvînt întreaga cohortă de mijloace specifice alămurilor, puse acum la îndemîna compozitorului, a dirijorului și a instrumentistului dornic de perfecționare.

Nebănuit de bogate perspective devoalează și capitolul consacrat surdinelor. Parcurgîndu-l, înțelegem mai cu ușurință fenomenala paletă timbrală a marilor trompetiști de jaz, de la Armstrong la Miles Davis sau O. Andersen, rege neîncoronat al „supraacutelor" și sugestiile nebănuit de bogate în consecințe pentru viitoarele noastre partituri.

Rezumînd calitățile cărții lui Aurel Popa, îi putem creiona cel puțin două.

Prima, i-am spune, *de informație*. Adică, evitarea unor situații neplăcute, cum s-a aflat, cu un timp în urmă autorul acestor rînduri, cînd, întrebat despre caracteristicile unor semne cabalistice într-o partitură de Mark Wilkinson (Voices) și care reprezentau diverse tipuri de vibrato, n-a putut să dea o lămurire precisă. Ori, în cartea lui Aurel Popa mai există, explicate, vreo șapte — opt procedee...

A doua, *de instigație*, în sensul în care fecundează și îndrumă precis imaginația sonoră, așa cum a făcut-o cu unii compozitori. Mărturisesc, că în cazul piesei pentru orchestră *Simetrii*, am fost puternic impulsionat de discuțiile cu autorul cărții de care ne ocupăm.

...Suficiente rațiuni, cred, pentru a aștepta cu nerăbdare volumul următor.

CORNEL ȚĂRANU

FIGURI DE INTERPREȚI CONTEMPORANI

Elisabeth Schwarzkopf

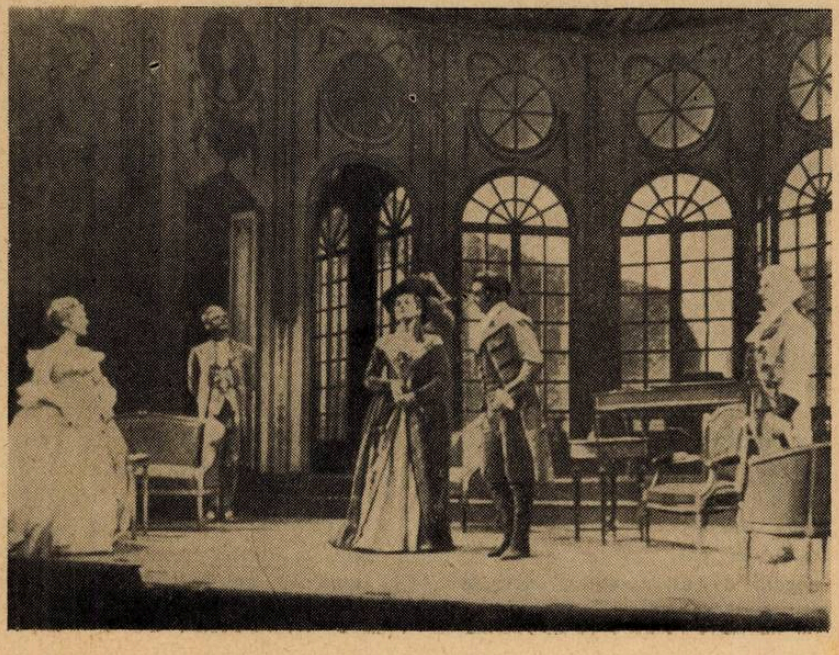
de **ALEXANDRU COLFESCU**

Elisabeth Schwarzkopf se numără astăzi alături de Maria Callas, Renata Tebaldi, Victoria de Los Angeles și Juan Schuterland, printre primele soprane ale lumii și se bucură de unanime și elogioase aprecieri. Calificativele la superlativ acordate de criticii de pretutindeni abundă. Cîteva exemple: „Este o mare cîntăreață internațională... este culmea artei... este divina" (J. L. Causson); „triumf fantastic, glorie" (N. Hirsch); „unul dintre cele mai complete talente din istoria cîntului" (J. Bourgeois) etc. După cum nu se poate contesta că Maria Callas posedă cel mai zguduitor temperament de tragediană lirică și că știe să-și exploateze în mod genial unele imperfecțiuni ale vocii și tehnicii sale, că Renata Tebaldi mînuiește cu înaltă măiestrie o voce rar întîlnită și că Juan Sauterland cîntă cu o inegalabilă distincție, tot astfel nu se poate contesta că Elisabeth Schwarzkopf, valoroasa reprezentantă a școlii de canto germane, este cea mai completă cîntăreață a zilelor noastre. Dar să lăsăm adevărul pe seama faptelor.

Elisabeth Schwarzkopf s-a născut la 9 decembrie 1915 la Jarocin (Poznan). Studiază canto cu Maria Ivogün la Înalta Școală de Muzică din Berlin. Concomitent mai studiază viola, compoziția și pianul. Ar fi putut să fie o foarte bună violistă, compozitoare sau pianistă. Cîntă din memorie, fără să fi studiat după note, părți întregi din concertele pentru pian. Posibilitățile largi de dezvoltare a talentului său dramatic i-au purtat pașii către teatrul muzical și estrada de concert. Căci este înzestrată cu un buchet de însușiri rare : o voce de soprană lirică, clară, catifelată, suplă, expresivă, cu un ambitus considerabil, temperament și inteligență muzicală, o bogată cultură generală, memorie, putere de muncă, de analiză și sinteză și, în plus, un fizic agreabil care cucerește de la primul surîs. Este deci ușor de înțeles de ce Elisabeth Schwarzkopf a făcut o carieră strălucită.

Debutează într-un rol mic în grupul „fetelor-flori" din opera Parsifal de Richard Wagner. În 1938 semnează un prim angajament la Opera de stat din Berlin apoi la Opera din Viena. Începe prin a interpreta roluri de soprană de coloratură ca Blonda din Răpirea din Serai de Mozart, Rosina din Bărbierul din Sevila de Rossini, Gilda din Rigoletto de Verdi, Zerbinetta din Ariana la Naxos și Sofia din Cavalerul rozelor de Richard Strauss. În același timp abordează cu sinceră dăruire muzica de cameră — liedul, oratoriile, cantata etc. Astfel se conturează unele laturi impresionante ale talentului său, care o desemnează încă de pe acum ca pe o inter-

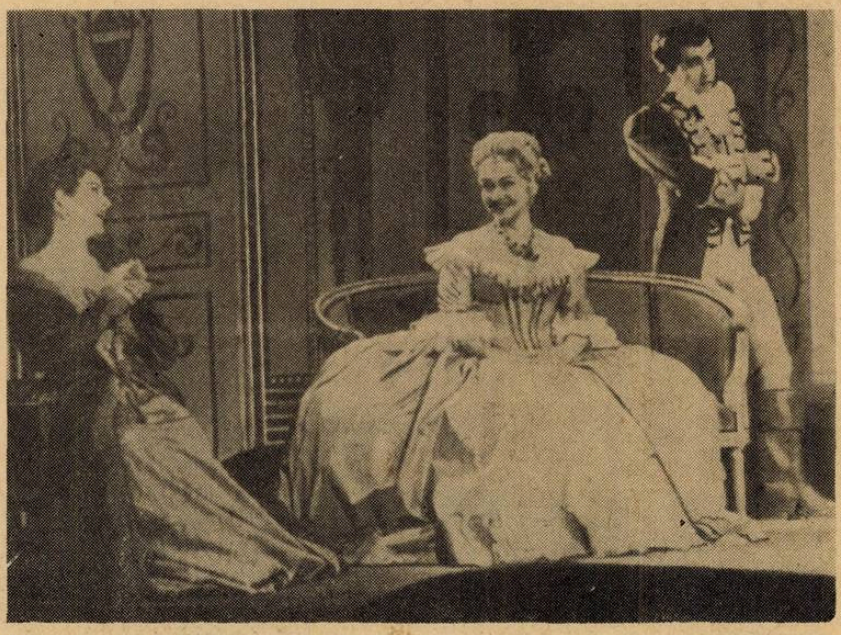
Elisabeth Schwarzkopf în opera „Capriccio" de R. Strauss, alături de artiștii Teatrului Liric National din Paris.



pretă neîntrecută a repertoriului clasic german. Anul 1947 marchează ascensiunea cîntăreței pe o treaptă superioară a carierei sale. Este un moment crucial pentru aceea care va fi în curînd marea interpretă mozartiană. Elisabeth Schwarzkopf participă la Festivalul Mozart din Salzburg, orașul natal al genialului compozitor. Apoi, vară de vară este vedeta care dă acestui festival un plus de strălucire. Aci, în zilele de odihnă o poți întîlni îmbrăcată în portul național al localnicilor: cămașă albă, mîneci bufante, fustă cu pliuri, șorț. Cu opera din Viena, în același an, întreprinde un turneu la Londra. Succesul obținut determină angajarea ei la Opera Coven Garden. Este aplaudată în Pamina din Flautul fermecat de Mozart, Traviata de Verdi, Sofia din Cavalerul rozelor de Richard Strauss, Mimi din Boema de Puccini, Marcelina din Fidelio de Beethoven etc.

matic își găsește împlinirea. Mai întîi căsătoria cu Walter Legge, un distins muzician, director artistic al unei mari firme internaționale de discuri, care aduce în viața cotidiană a Elisabethei aportul unui sfătuitor sincer, devotat și competent. Apoi, de un netăgăduit folos în perfecționarea profesiei sale a fost colaborarea cu marii dirijori Wilhelm Furtwaengler, Herbert von Karajan, Otto Ackermann, Tulio Serafin etc. sau cu reputații pianiști Walter Gieseking, Edwin Fischer sau Gerald Moore ș.a. În activitatea desfășurată în genurile abordate și în repertoriul său ocupă un loc de seamă recitalele de lieduri, în care trece foarte repede de la Bach, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler la Wagner, Strauss, Debussy, Duparc, Fauré. Elisabeth Schwarzkopf prețuiește în mod deosebit recitalul de lieduri și concertul vocal-simfonic.

În rolul Mareșalei din „Cavalerul rozelor" de R. Strauss.



În rolul contesei Madeleine din opera „Capriccio" de Richard Strauss.

Marele dirijor Wilhelm Furtwaengler, fiind captivat de audierea unei înregistrări, o distribuie în Recviemul german de Brahms, executat la Festivalul de la Lucerna din 1948. În viața artistei intervin unele momente importante care își spun cuvîntul în evoluția cîntăreței de la rolul de soprană lejeră de coloratură, în care primează o tehnică vocală de virtuozitate, către roluri în care temperamentul său dra-

Lucrînd foarte mult la Viena, patria operetei, cu posibilitățile sale artistice atît de variate, cu mobilitatea și subtilitatea vocii dar, mai cu seamă, cu vioiciunea talentului său scenic, Elisabeth Schwarzkopf a abordat și genul operetei. În adevăr, a strălucit ca o stea de primul rang în Liliacul și O noapte în Veneția de Johan Strauss, Țara surîsului și Văduva veselă de Lehar ș.a. Un public din ce în ce mai numeros vine la spectacolele de operetă, o admiră, o îndrăgește pentru farmecul ce se degajă din orice creație și o ovaționează entuziasmat, seară de seară. Înregistrările pe discuri, cu participarea dirijorilor Herbert von Karajan și Otto Ackermann o popularizează în lumea întreagă.

Turneele în diverse țări o obligă să cînte în limba italiană, germană, franceză și engleză, ceea ce angrenează probleme dificile de dicțiune și de adaptarea emisiei și impostației vocii. În limba italiană vocalele mari, clare, prentid o impostație de belcanto în care sînt folosiți toți rezonatorii faciali. Prin contrast, școala de canto și limba germană solicită sunete concentrate, consoane energice iar limba franceză utilizează o emisie nazalizată de unde consoane și rontunjită de mulțimea diftongilor. Astfel de probleme se ivesc și în cîntul în limba engleză. Dar departe de a-i cauza dificultăți, în fiecare din aceste limbi interpreta descoperă noi și specifice posibilități de expresie.

O dată cu trecerea timpului, Elisabeth Schwarzkopf devine din ce în ce mai exigentă cu sine însăși în alegerea rolurilor, în studierea lor amănunțită și aprofundată. Deși obținuse succese frumoase în Traviata, Falstaf, Boema, Liu din Turandot și chiar în Eva din Maeștri cîntăreți,

În rolul principal din „Capriccio"

În rolul „Elvirei" din „Don Juan" de Mozart. →

la Festivalul de la Beyruth din 1951, ea spune cu sinceritate „Trebuie să-ți cunoști limitele căci aceasta este de mare importanță pentru o cîntăreață. Eu știu că nu sînt potrivită pentru Wagner, dar că Mozart și Strauss ca și opereta îmi convin. Am cîntat altă dată unele roluri din Verdi ca și pe Mimi din Boema. Acum însă, cred că sînt aptă pentru Desdemona". Într-o discuție tot despre alegerea rolurilor Schwarzkopf vorbește cu admirație despre Maria Callas pe care a văzut-o în Traviata, la Parma: „Cîntă divin și are un joc de mare tragediană". Apoi, mărturisește cu modestie și fără tristețe: „Eu nu pot să realizez o creație tot atît de bună ca Maria Callas, de aceea am preferat să abandonez Traviata". În schimb, în scurt timp devine o interpretă ideală a rolurilor mozartiene. În Nunta lui Figaro (în care a cîntat rolurile Suzanei și Contesei), Răpirea din Serai, Flautul fermecat, Cosi fan tutte, Idomeneo etc. este evidentă grija pentru stilul atît de caracteristic al lui Mozart, pentru redarea cît mai desăvîrșită în ansamblu a personajelor, printr-o gîndire riguroasă prezentă în cele mai mici detalii. Ea își dozează emoțiile cu nebănuite inflexiuni de frază, găsind oricărei idei, gînd sau simțămînt corespondență în varietatea și subtilitatea culorilor. Este capabilă — după caz — să picure lacrimi de fericire sau durere, să treacă de la o suferință cumplită la un zîmbet senin, cu o naturalețe și sinceritate care devin veritabile surse ale celor mai puternice emoții artistice. Grația, eleganța ca și umorul lui Mozart găsesc în Schwarzkopf o realizare vie, luminoasă.

Tot astfel, Elisabeth Schwarzkopf este o interpretă desăvîrșită a operelor lui Richard Strauss. A obținut succese durabile în Cavalerul rozelor, Ariadna la Naxos și Capriccio. La începutul carierei a cîntat în Cavalerul rozelor rolul sopranei lejere Sofia și în Ariadna la Naxos pe al Zerbinettei. Mai tîrziu, vocea cîntăreței s-a maturizat iar factorul determinant al interpretării nu mai este tehnica coloraturii ci expresia artistică. La sfatul lui Herbert von Karajan a interpretat rolul Mareșalei din Cavalerul rozelor. La început, pe bună dreptate, a ezitat, știind că rolul trebuie înfățișat de o soprană dramatică cum a fost Konetzni, Reinigin sau Germaine Lubin. Schwarzkopf posedă o voce de soprană lirică. Și totuși, datorită inteligenței muzicale și covîrșitoarei forțe expresive, Schwarzkopf satisface multiplele cerințe ale acestui personaj, așa cum a fost conceput de Strauss, atingînd cu această creație o culme a artei sale lirice. În Contesa din Capriccio, ultima operă a lui Strauss, Schwarzkopf pune în valoare toate resursele sale artistice și — în plus — subjugă pe spectatori prin feminitatea sa, printr-o prezență scenică de o rară frumusețe. Criticul A. Goléa o aseamănă, fără rezerve, minunatelor născociri din povești cu zîne („contes de fées"). Astfel Elisabeth Schwarzkopf poartă pe cele mai mari scene din lume faima muzicală a capitalei Austriei. Pretutindeni ea este Viena, este Mozart, Richard Strauss și Johan Strauss! Nu putem trece cu vederea contribuția artistică la promovarea unor opere moderne cum a fost premiera mondială de la Veneția din anul 1951 a operei Libertinul de Igor Strawinsky, în care ea a valorificat unele laturi încă necunoscute ale apreciatului compozitor. De asemenea amintim că Elisabeth Schwarzkopf a fost singura soprană care a primit în 1955 din mîinile lui Arturo Toscanini (aproape nonagenar) suprema distincție muzicală italiană — „Orfeul de aur".

Ascultînd mulțimea discurilor pe care sînt imortalizate creațiile Elisabethei Schwarzkopf — oratorii, cantate, mise, Simfonia IX-a de Beethoven, opere, operete etc. — realizate sub bagheta unor mari dirijori, alături de interpreți mondiali ești subjugat de inegalabila artă a cîntăreței germane. Dar, ceea ce te convinge că, în adevăr, ai de a face cu o artistă completă este îndelunga audiere a liedurilor interpretate de ea la cea mai ardentă tensiune artistică. În acest domeniu este egalată numai de înzestratul cîntăreț Dietrich Fischer-Diskau. În adevăr, este o rară desfătare să urmărești cum în vocea Elisabethei Schwarzkopf fiecare compozitor recapătă personalitatea sa, cum fiecare stil este conturat cu claritate, cum fiecare lied, fiecare strofă, uneori fiecare cuvînt își găsește expresia într-o diversitate nelimitată de inflexiuni sonore.

În slujba liedului, Schwarzkopf pune, fără îndoială, splendoarea nealterată a vocii sale. Dar mai presus de voce și tehnică, ea etalează forța cuceritoare a temperamentului său, poezia, adevărul. În liedurile cele mai simple, strofice, de Schubert, Schumann, Brahms ș.a., nu numai

orice strofă este înfățișată cu un cuprins, o individualitate ci, chiar în cadrul unor fraze muzicale simți rafinamentul cu care interpreta subliniază cursul gramatical al textului contopit cu muzica, simți cum virgula, punctul, semnul întrebării sau mirării au corespondențe în culori vocale, nuanțe de intensități sau imperceptibile suspensii în respirație etc. Memorabile vor rămîne recitalele de lieduri de Mozart și Schuberi în care acompaniamentul la pian este susținut de interpreți cu renume mondial ca Walter Gieseking și Edwin Fischer, în care colaborarea între voce și pian se contopește într-un singur tot, de o copleșitoare forță de seducție. Din fericire aceste recitale sînt imprimate pe discuri.

Vreau să mă opresc asupra interpretării liedurilor marelui melodist Hugo Wolf, în care partea pianului este susținută de Gerald Moore. Elisabeth Schwarzkopf alege, de obicei, din numeroasele lucrări ale lui Wolf, pe acelea care reprezintă mici „scene de teatru", cu personaje diverse pe care artista le identifică și le redă cu maximum de pregnanță. Cît de grăitor întreabă, cît de expresiv răspunde sau comentează o întîmplare! Și apoi, gingășia, duioșia, melancolia, accentele lirice în contrast cu cele dramatice și, cu deosebire, umorul! Adevărate lecții de artă interpretativă din care au învățat nu numai cîntăreții și iubitorii muzicii ci și criticii și compozitorii. Schwarzkopf nu rămîne la liedul clasic, romantic sau modern german ci, depășind cu mult hotarele patriei sale, îmbrățișează cu aceeași competență, în arta sa, mereu în mișcare, creații de Debussy, Duparc, Fuaré, Britten, Respighi etc. Asculți captivat și constați că nimic nu este improvizat. Totul este pregătit amănunțit printr-o muncă asiduă. totul este zămislit cu inteligență, cultură și indiscutabilă distincție.

În viața de toate zilele, în puținele clipe de răgaz Elisabeth Schwarzkopf studiază sau face sport la mare ori la munte. „Nu cunosc nimic mai frumos decît solemnitatea, puritatea și prospețimea cascadelor — arată cîntăreața. Și apoi... liniștea muntelui turburată numai de tunetul torenților... Ce repaus !". La repetiții, în culise și pe scenă este o admirabilă colegă. Ea dorește ca succesul să fie nu numai al ei ci al tuturor. Învață de la alți cîntăreți și împărtășește celor care au nevoie, cunoștințele sale aprofundate de tehnică și artă interpretativă.

În pragul împlinirii a cincizeci de ani de viață și douăzeci și opt de ani de activitate aritstică, în plin avînt al artei sale, cu un repertoriu mereu înnoit, Elisabeth Schwarzkopf, scrutînd viitorul cu privirea visătoare și cu un zîmbet luminos pe buze, promite să îmbogățească tezaurul nepieritor al creațiilor sale lirice cu noi și valoroase realizări.

DIRIJORUL MIRCEA POPA DESPRE

Festivalul Salzburg 1965

— Mai întîi un cuvînt despre medievalul și pitorescul burg de la poalele Alpilor, unde tradția muzicii este anterioară însăși epocii mozartiene.

Cochetul Salzburg, străjuit de inexpugnabila-i cetate (asupra căreia nu se cunosc însă, în trecutul istoric, asalturi de răsunet), pare că a fost predestinat să găzduiască celebrul Festival muzical. Orașul își păstrează stilul baroc, pe alocuri roccoco. Marea agitație din străzile-i înguste și întortochiate, în care forfotesc sumedenia turiștilor de pretutindeni, contrastează puternic cu liniștea desăvîrșită din sălile de spectacol.

— Spectacolele cele mai de seamă ale Festivalului ?

Spectacolul — aș spune de senzație — al Festivalului a fost *Boris Godunov* de Musorgski, în regia și sub conducerea muzicală a lui Herbert von Karajan. Într-adevăr, de la soliștii de valoare deosebită, montarea grandioasă, marele număr de participanți în ansamblurile corale și figurație (corul operei din Viena, corul din Zagreb și corul din Salzburg), pînă la Filarmonica din Viena și, desigur, fascinanta personalitate a lui Karajan — totul a contribuit la realizarea unui spectacol fastuos, memorabil.

În rolul lui Boris, Nikolai Ghiaurov — voce caldă, bine timbrată, fizic impresionant — a creat momente de mare tensiune în monolog și în scena morții. Pimen a fost interpretat de Nikolai Gjuselev bas cantabil cu o voce foarte frumoasă, un tînăr de mare viitor, iar Varlaam de Anton Djakov, cu o discretă nuanță bufă. Nikolai Uzunov a întruchipat în nota justă pe falsul Dimitri. Toți acești artiști sînt, cum se știe, bulgari. În rolul episodic, al iezuitului Rangoni, Nicolae Herlea a impresionat imediat prin aportul său vocal de mare calitate. El a fost chemat, aplaudat la scenă deschisă. Aprecierile criticii de specialitate au fost elogioase : „Nicolae Herlea a dat călugărului iezuit profilul just, accentuat", arată Wiener Zeitung, iar *Handelsblatt Düsseldorf* comentează sub semnătura lui Ulrich Dibelius : „Cu adevărat frumos a fost interpretat tabloul ce se petrecea în Polonia, datorită artistei Jurinac și lui Nicolae Herlea, care au cîntat minunat în Marina și Rangoni. Muzicalitatea vocilor lor s-a vădit de la început, fapt care la operă, constituie esențialul".

Neues Österreich vorbind despre minunata premieră de gală sub bagheta lui Karajan, cu care s-a deschis de altfel festivalul, arată nivelul ridicat al interpreților, subliniind că Nicolae Herlea a realizat un Rangoni mefistofelic. Iar *Mein-Post* din Würzberg arată că a fost un festival „al vocilor negre" (înțelegîndu-se prin aceasta vocile cu caracter grav): „Așteptările cele mai

pretenţioase au putut fi împlinite, în primul rînd în privinţa muzicalităţii. Ghiaurov în rolul lui Boris... iar alături de el Nicolae Herlea, Jurinac, Ghiuselev, au fost răsplătiţi cu aplauze".

Ediţia pariziană a lui *New-York Herlad Tribune* arată că „Nicolae Herlea a avut o performanţă strălucită în Rangoni", iar *Neue Rhein-Zeitung* din Düsseldorf scrie : „Cele mai elogioase aprecieri trebuie să le adresăm lui Nicolae Herlea, ca iezuit sub masca lui Ignatius de Loyola. Seara a fost un triumf al ovaţiilor entuziaste..." Tot astfel *Luzerner Neueste Nachrichten* relevă, sub semnătura lui Wolfgang Kraus că : „românul Nicolae Herlea, în iezuitul a fost un bariton de rară calitate", iar *Neue Tagespost* din Osnabrück subliniază că... „Nicolae Herlea l-a interpretat pe Rangoni impresionant şi convingător...". Dintre interpretele feminine, am apreciat în Marina, pe soprana dramatică Sena Jurinac o cîntăreaţă de însuşiri remarcabile.

— Cum a văzut Karajan spectacolul ?

Marele artist a pus accentul pe o cît mai mare cantabilitate. Este motivul pentru care întreaga operă a fost cîntată în limba rusă (întrucît corespondenţele dintre inflexiunile vorbirii şi muzică sînt cele mai bune, aşa cum le-a conceput Musorgski). Spectacolul a avut o notă lirică împinsă la limita maximă. Karajan a mizat îndeosebi pe voce. Cît priveşte dramatismul, acesta a fost realizat printr-un joc foarte interiorizat, bazat îndeosebi pe expresia feţei, fără momente terifiante sau elemente de un spectaculos discutabil.

Scena încoronării, cu o figuraţie extraordinară a fost de o strălucire nemai întîlnită. Zvonul clopotelor, realizat stereofonic, da impresia, oricărui ascultător, că se află în mijlocul acestora. Trecînd peste unele intervertiri în ordinea de succesiune a scenelor şi care în intenţia dirijorului au fost desigur legitimate de necesitatea creării unor contraste, trebuie să arătăm, odată mai mult, că muzicalitatea, prestanţa şi prestigiul dirijorului au fost captivante. Fără exagerare, la sfîrşitul spectacolului, aplauzele au durat un sfert de oră. Dar Karajan, după două-trei ieşiri la scenă, a lăsat locul soliştilor.

— Cîteva detalii asupra scenei propriu-zise ?

Da. De subliniat că are o deschidere imensă, întrucît marea sală a „complexului Festivalului", din Hofstallgasse (circa 2000 locuri) este mai mult lată decît lungă. De aici a rezultat posibilitatea unor grupaje impresionante sub raportul figuraţiei. Cît priveşte camera din palatul lui Boris, cu arcadele şi picturile bizantine, — totul de proporţii de-a dreptul strivitoare şi realizate cu mult gust artistic — socotesc că reprezintă tot ce s-a înfăptuit mai grandios în materie de scenografie. (Este de menţionat că pentru concertele simfonice scena are posibilitatea de a se prelungi, printr-un dispozitiv automat, peste fosa orchestrei). Detaliu important : sala nu are amplificare; audiţia e directă.

— Alte spectacole importante ?

Voi cita opera Macbeth de Verdi. În rolul titular Dietrich Fischer — Diskau a creat un personaj pe care cu greu l-ar fi reuşit un actor de teatru. Vocalmente a fost însă sub aşteptări. Compensaţia ne-a oferit-o, sub acest raport cîntăreaţa de culoare Grace Bumbery, soprană dramatică de mare amploare vocală şi dispunînd de o înaltă tehnică.

Este relevabil aportul regizorului Oscar Fritz Schuh care a folosit ingenios fundalul incintei de spectacol — o stîncă naturală cu foste chilii de călugări — de unde au apărut, la un moment dat mulţimea vrăjitoarelor... (Este vorba de aşa numitul „teatru al stîncilor").

Conducerea muzicală Wolfang Sawallitsch: dirijor de mare fond, nici un „teatru" la pupitru.

— Spectacole mozartiene tradiţionale, desigur, nu au lipsit.

Au fost reprezentate operele *Cosi fan tutte* (în limba italiană), *Răpirea din Serai* şi *Finta Giardiniera*. S-a făcut apreciată în mod deosebit Graziella Scintti, o subretă graţioasă ce îşi merită pe deplin numele, plină de vervă (Despina din *Cosi fan tutte*) şi cîntăreaţa de culoare Reri Grist (Blonda din *Răpirea*). Tot Reri Grist, soprană de coloratură de o mare amploare a desfăşurării şi precizie a intonaţiei a susţinut întinsa arie de bravură a Zerbinetei din *Ariadna la Naxos* de Strauss, cu un brio excepţional. Spectacolele mozartiene au fost realizate într-un stil pur, cu multă gingăşie, cu mult spirit.

Un alt spectacol ce se cuvine menţionat a fost *Electra* de Richard Strauss sub regia şi conducerea muzicală a lui Karajan. Şi aici marele dirijor a strălucit ca de regulă. Sub bagheta sa partitura lui Strauss, bogată în contraste — de la episoadele încredinţate imensei mase orchestrale pînă la cele în care materialul tematic revenea unor mici grupuri instrumentale — a fost redată cu o precizie infailibilă. Totul a concurat la exprimarea puternicelor efecte dramatice ale tragediei muzicale (scrisă de Strauss pe poemul lui Hugo von Hofmansthal, după Sofocle).

— Alţi interpreţi şi manifestări artistice demne de menţionat?

Festivalul s-a mai bucurat de prezenţa unor dirijori de mare reputaţie: Karl Böhm, Carl Schurich, Rafel Kubeli, Bernhard Paumgartner (venerabilul director al Festivalului).

Karajan a condus un concert simfonic în care l-a avut solist pe Richter (cu concertul de Ceaikovski). S-a făcut remarcat tînărul dirijor de talent Claudio Abbado, care a condus Simfonia a doua de Mahler.

La Festival s-au afirmat cu succes Capela de Stat din Dresda, Baletul american din New York sub conducerea lui Balanchine. Menţionez, de asemenea, pe apreciaţii cîntăreţi şi cîntereţe Fernando Corena, Carlo Cava, Astrid Varnay, Hildegard Hillebrecht şi încă alţii.

Anton von Webern, de la a cărui moarte tragică au trecut două decenii, a fost comemorat. În memoria s-a s-au dat trei concerte în cadrul cărora au fost executate lucrări ale compozitorului.

Imi exprim, în încheiere, părerea că Festivalul Salzburg rămîne una dintre cele mai importante manifestări de acest gen din lume şi ţin să aduc şi pe această cale vii mulţumiri conducerii (Bernhard Paumgartner, director la „Mozarteum") pentru ospitalitatea şi atenţia cu care am fost tratat.

Convorbire realizată de J.-V. PANDELESCU

„Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora la Cluj

O unică versiune interpretativă, oricît de izbutită sau apropiată sensurilor originare ale operei, nu poate fi niciodată definitivă. Unghiurile posibile de vedere, impuse de „variante", au avantajul descoperirii unor laturi inedite ale conținutului și expresiei, pînă într-atît, încît, opera să fie supusă unui proces recreator. Aceasta, însă, evident, numai cu condiția în care opera însăși are o anumită complexitate, o intensă vibrație lăuntrică.

Baletul „Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora, pe libretul Marianei Dumitrescu — lucrare ce și-a definit locul în creația coregrafică, desăvîrșind o direcție clasică în literatura românească a genului — a fost supus, în a doua sa montare la Opera de Stat din Cluj, acestui proces. Este vorba, deci, de o nouă versiune, chiar de o variantă integrală.

Colectivul clujean a abordat lucrarea după aprofundarea ei îndelungată, fapt care s-a transmis spectacolului — de o mare siguranță și dovedind o firească și artistică ilustrare a simbolurilor ei bogate. Totul a fost stăpînit de o anumită clasicitate, de la sonorițățile îngrijite, echilibrate ale orchestrei (uneori prea echilibrate, ca în actul II — „Nunta", unde tumultul muzicii se cerea mai reliefat) pe care le-a obținut tînărul dirijor Petre Sbîrcea și pînă la interpreții principali: Larisa Șorban (Menaru) și Francisc Zsigmond (Menan). De o frumoasă ținută coregrafică și scenică, cei doi parteneri au alcătuit un cuplu căruia i-am datorat momente emoționante, mai ales în cele două mari „Adagio-uri" ale lucrării.

Linia aceasta interpretativă unitară se leagă indubitabil de concepția coregrafică în general. Aceasta a avut inspirația și chiar curajul de a restitui unei lucrări moderne fundamentele ei tradiționale clasice căci, oricît de paradoxal ar părea, semnificațiile elevate ale baletului lui Mihail Jora se creionează mai bine și conving tocmai atunci cînd dramaturgia montării își precizează elementele componente. Două dintre exemple sînt concludente. Scena Nunții a fost rezolvată la Cluj nu ca o competiție folcloric-etnografică, ruptă de context, ci ca un moment — chiar crucial pentru intriga baletului — în care atît culminația sentimentelor cît și amănuntele episodice aveau o precisă finalitate. Apoi, creearea unui personaj inexistent în libret — „nebuna satului", izbutește o clară și elocventă materializare a unui destin dușmănos iubirii celor doi miri. Spectatorii și-au manifestat adeziunea față de acest personaj (datorită, fără îndoială, și interpretării plină de temperament și dăruire a Evei Macsay-Lăluț), ceea ce confirmă o necesitate dramaturgică.

Iată, cîteva din trăsăturile importante ale regiei coregrafice care o desemnează pe maestra de balet Gabriela Taub Darvaș ca un tălmăcitor plin de fantezie al creației celor doi autori Mihail Jora și Mariana Dumitrescu, care reușește să pătrundă idei esențiale și semnificative.

Un colaborator apropiat s-a dovedit scenograful Silviu Bogdan, preocupat de sugerarea permanentă a ambianței real-fanstastice a acțiunii; rezolvarea finală, aceea a transfigurării lui Menaru, cu „materilizarea" treptată a neantului ce domina fundalul în copacul simbolic, a fost de un efect emoționant, contribuind realmente la îmbogățirea ultimei scene a baletului.

Prezentarea versiunii originale a lucrării, cu recitative, așa cum a conceput-o autorul, a adus, în rolul povestitoarei pe mezzosoprana Ecaterina Vîlcovici. În alte roluri, balerinii Eva Wandler, Ileana Turkaș-Hubic, Lucia Căpușeanu, Ildiko Klima, Aurel Mărgineanu, Ana Maria Giurumia.

Succesul din seara premierei și acela, sporit, al spectacolelor ulterioare, confirmă valoarea acestei montări care a învins categoric, prin multiplele-i calități așa zisa rezervă a obișnuitului public de balete academice.

G. FIRCA

Isaac Stern

Prima întîlnire cu strălucitul violonist a constituit un eveniment deosebit, cu ecouri largi în rîndurile iubitorilor de artă și în cele ale profesioniștilor.

Exuberanta personalitate a lui Isaac Stern a provocat o efervescență de idei, o comunicare vie cu aspectele gîndirii interpretative mondiale și un stimulent în munca artistică. Lăsînd pasionaților amatori să-și cultive — ca de obicei — naiva predilecție pentru comparații, ierarhizări și clasificări („cel mai mare", „mai mare decît", „la fel de mare ca"...), vom încerca să prindem în observația noastră trăsăturile caracteristice ale artei lui Isaac Stern.

De la recital încă, am putut discerne concepția sa interpretativă. Ea s-a impus, în primul rînd (așa cum avea s-o declare în interviuri și în întîlnirea cu studenții), prin respectarea fidelă a textului.

Este primul element care-l asociază pe Stern tuturor artiștilor mari, din toate vremurile. Cine nu găsește resurse artistice suficiente pentru a-și afirma contribuția creatoare în redarea unui text, *fără a-l deforma* și *adopta stilului personal*, nu poate, nu este un mare interpret. Tensiunea emoțională a unei adevărate redări artistice stă în contopirea pasionată a personalității interpretului cu personalitatea compozitorului, în întîlnirea ideală în aceeași scîntee creatoare. Interpretul trebuie să creadă firește, cu fervoare, în mesajul, în valoarea ideilor închise în lucrarea pe care înțelege s-o recreeze. Stern a dorit să ne mărturisească convingerile sale artistice, evoluînd prin toate formele și stilurile de muzică: sonată preclasică, suită pentru vioară solo, sonată romantică, concert cu orchestră, piesă mică, ilustrîndu-și capacitatea de redare cu lucrările cele mai reprezentative: Geminiani, Bach, Beethoven, Brahms, Bartok, Kreisler. În acest arc imens de repertoriu, artistul a subliniat respectul său față de exigențele textului, subordonîndu-i totul, de la emisia de sunet, pînă la cele mai subtile elemente de frazare. Stilul său violonistic îl servește cu o rară suplețe în expresie, de la șoaptă, la cea mai tumultoasă cla-

mare. O extraordinară cunoaștere a tuturor posibilităților instrumentului : vioară și arcuș se supun artistului într-o contopire fascinantă.

De aceea, digitațiile și arcușele folosite par alese pe moment, în construirea muzicală a lucrării. Concentrarea adîncă a interpretului în urmărirea desfășurării acestei construcții este astfel ocrotită, asigurată, de acest stil instrumental, care depășește virtuozitatea. Prima condiție a acestei degajări de tirania dificultăților de expresie a instrumentului este o muncă imensă. A doua, este aceea de a nu iubi virtuozitatea în sine și de a o folosi ca mijloc și nu ca scop. De la acest hotar începe muzica, artă și gîndire, asociate în trăirea creației interpretative. Ascultătorul degajat și el de aceste legături materiale, uită să rețină procedee și efecte instrumentale însoțind pe interpret în descoperirea lucrării.

Isaac Stern ne-a expus logica sa muzicală, începînd cu o sonată italiană de Francesco Geminiani, păstrînd astfel frumoasa tradiție a concertiștilor violoniști, de a deschide un recital cu o lucrare din fondul de aur al literaturii preclasice.

Expunerea a fost plină de noblețe, linia școlii corelliene înfățișată în toată eleganța și simplitatea sa. Tempii repezi au fost atacați incisiv, cu vervă.

Monumentala sonată în do minor — a șaptea din cele zece sonate ale lui Beethoven — a constituit fără îndoială, punctul central al recitalului. Revenind la cele amintite despre respectarea textului, vom spune că Isaac Stern a redus în atenția interpreților (poate și a amatorilor) importanța a două elemente dinamice caracteristice creației beethoveniene : *forte piano și sforzandele*. Aceste articulări dramatice (dese ori uitate, sau minimalizate) au fost subliniate impresionant, imaginea muzicală căpătînd (mai ales în partea întîia) durități zguduitoare. Am ascultat cu emoție resemnata tristețe a părții a doua. După incisiva atacare a scherzo-ului, am așteptat o mai mare dinamizare a motivului eroic beethovenian prezent în trio. Finalul a fost avîntat, într-o perfectă îmbinare a celor două instrumente. Întreaga construcție a subliniat caracterul grandios al lucrării.

Partita în si minor de Bach ne-a desvăluit unele originalități de concepție interesante, chiar dacă nu ne cîștigă participarea indiscutabilă. Urmărit probabil de interpretările placide, care întind și diluează mișcările lente, grăbind pe cele repezi, Stern a făcut sublinieri contrarii acestor practici.

Dublele cîntate rar au cîștigat în expresivitate, interpretul culegînd cu grijă fiecare perlă din șiragul melodic, colorînd fiecare inflexiune. Poate de-aceea, extraordinara Sarabandă a apărut ușor stingheră modestă, fără înfrumusețarea spirituală promisă de interpret în mișcările anterioare. Nu sîntem pentru dinamica lui Flesch în Presto, fiindcă-i acordă prea mult brio, dar cadrul acestor însemnări nu permite dezvoltări în problema interpretării muzicii lui Bach, care rămîne permanent deschisă. Interpretarea lui Isaac Stern a urmărit redarea cantabilității substanței sonore, folosind o mare variație de culoare și o desăvîrșită fluiditate a vocilor.

Rapsodia, ca și Dansurile românești ale lui Bartok ne-a arătat o extraordinară și incisivă forță ritmică. Contrastul imediat al pieselor romantice de Dvorak ne-a purtat pe indicibile suavități de sunet. Firesc de ușor în redarea de mare virtuoz, a apărut Capriciul basc al lui Sarasate. Nigun din Suita Baal Schem de Bloch : bocet sfîșietor, într-o zguduitoare exteriorizare. Frenetică vervă în Allegro de Brahms. Viziune personală a delicatului Schön Rosmarin al lui Kreisler.

Concertul de Beethoven a concentrat toate elementele de concepție și realizare, care definesc personalitatea muzicianului Isaac Stern. Lucrarea solicită un echilibru extrem de dificil de obținut, deaceea majoritatea concertiștilor așteaptă vîrsta maturității pentru a-l executa public. Majoritatea îl execută chiar și la maturitate, cu toată această lăudabilă prudență. Realizările memorabile din prima jumătate a secolului nostru reținpuține nume : Capet, Kreisler, Szigeti, Enescu, la care s-au adăugat cu prestigiu, cele ale lui Menuhin. Oistrah, Szeryng.

În concepția lui Stern, construcția se echilibrează pe elemente de sobrietate și interiorizare, împletite cu vibrantă sensibilitate. În prima parte, care solicită stăpînirea tuturor mijloacelor de expresie, Stern ne-a redat emoționant echilibrul acesta. Tempoul s-a menținut egal în toate episoadele, inclusiv cel în sol minor, în care interpretul a interiorizat la maximum expresia, fără concesii de rubato. În revenirea la temă, după cadență, moment așteptat întotdeauna cu respirația tăiată, Stern a stabilit o comunicare vibrantă, solemnă, subliniind fără exagerare emoționata inspirație beethoveniană. Sonorități calme, abia trădînd arderea concentrată a fiecărei inflexiuni, au înobilat Larghetto-ul.

Final exuberant, viu și înflăcărat, servind credem, concepția lui Ioachim, care-l considera ca o scenă de vînătoare. Dealtfel remarca ne este prilejuită și de înlocuirea în acest final a cadenței lui Kreisler cu o reminiscență a cornilor, semnal din tutti. Al doilea cuplet al Rondo-ului a fost redat cu o mare gingășie și cu sublinieri dinamice în indicații de text, deseori neglijate de concertiști.

Specialiștii au mai avut bucuria de a se apropia de concepțiile și arta lui Stern, în întîlnirea de la Conservator.

Așteptat cu nerăbdare de profesori și studenți, marele interpret a ascultat, a cîntat, a stat de vorbă, cu un firesc și o vervă rar întîlnite. Butadele sale s-au îmbinat cu adînci înțelepciuni, sfaturi, idei asupra interpretării, asupra muzicii contemporane, asupra orientării și perspectivelor interpreților. Tineretul a fost impresionat de același echilibru între rațional, patos, vervă, humor și duioșie, care iluminează interpretările sale. Rugat să cînte în casa muzicii, Stern a dăruit modeștilor săi confrați cea mai zguduitoare realizare din tot ce-a cîntat în București : Sonata în re minor de Brahms. Vibranta interpretare a captivat, printr-o agogică unică în prima și a treia parte printr-o extraordinară sonoritate în sublimul adagio, printr-o sălbatecă învolburare în final. Pianistul Alexander Zakin, colaboratorul său nedespărțit, a apărut în această realizare (ca și în recital) legat de arta lui Stern, înălțat de avîntul și forța acestui autentic, mare interpret.

Recunoscători pentru generoasa întîlnire, mărturisim că-l vom aștepta întotdeauna, cu aceași nerăbdare cu care doream să-l cunoaștem.

Pentru publicul nostru, pentru specialiști — profesori și studenți — personalitatea lui Isaac Stern este reconfortantă, fiindcă întărește încrederea în valorile permanente ale muzicii adevărate.

GEORGE MANOLIU

Igor Markevitch

După Karajan, Prêtre, Mehta care, începînd cu Festivalul Enescu, ne-au prezentat concerte memorabile, Igor Markevitch a venit, la începutul stagiunii curente, să adaoge o tușe luminoasă în plus vieții muzicale și reputației capitalei noastre, de centru artistic european.

Igor Markevitch este o figură de marcă a muzicii internaționale. Prestigiul său își are obîrșia în solida-i formație artistică, (Alfred Cortot și Nadia Boulanger apoi André Cluytens i-au fost dascălii eminenți în ale compoziției și dirijatului) dar cu deosebire în excepționalul său talent de muzician, afirmat într-un neîntrerupt crescendo.

Arta unui dirijor nu este condiționată de calitatea de a fi și compozitor. Dar cînd un șef de orchestră de mare talent este dublat de un om de rafinată cultură și de un compozitor valoros, atunci cel ce beneficiază, în ultima linie, de aceste însușiri este șeful de orchestră.

Debutînd în compoziție, la Paris, în 1929, cînd abia împlinise 17 ani, Markevitch a făcut senzație cu *Concerto grosso* despre care Darius Milhaud a declarat atunci că „De la prima audiție a lui *Sacre du Printemps* nu am mai fost atît de entuziasmat"... Alte lucrări în domeniul simfonic și vocal simfonic i-au stabilit renumele unui excelent compozitor. Dar succesele sale de dirijor, afirmate începînd de la vîrsta de 18 ani, cînd a condus pentru prima oară renumita orchestră Concertgebow din Amesterdam, aveau să-l fixeze, tot mai mult, la pupitrul dirijoral. A-l fixa este un mod de a vorbi, căci cariera sa artistică este aceea a marilor dirijori, fiind prezent în fruntea celor mai de seamă orchestre din lume ca și a festivalurilor muzicale internaționale de răsunet. În același timp, Igor Markevitch este un strălucit conferențiar. El prezintă muzica în chip subtil, agrementată de o spirituală cozerie și în interpretări dintre cele mai valoroase. Este unul din aspectele dorinței și, am spune necesității, artiștilor contemporani, de a avea un contact cît mai strîns cu publicul. Markevitch nu concepe muzica și implicit arta sa, decît ca „un limbaj destinat să unească — după fericita expresie a lui Musorgski — oamenii, în contact cu adevărul". Urmărindu-l dirijînd orchestra Radioteleviziunii, Markevitch ne-a dat cu putere această impresie. Este unul din apanajele marilor artiști de a se impune, fără pedanterie și fără teatru, publicului, făcîndu-l pe acesta să ajungă la acea mult dorită comuniune întru ale artei. Căci rareori ni se întîmplă să asistăm la o asemenea atentă urmărire a muzicii și la o unanimă apreciere entuziastă și colectivă a dirijorului.

Programul a avut acea concizie pe care am dorit-o totdeauna: două lucrări de seamă, *Patetica* de Ceaikovski și *Sacre du Printemps* de Strawinski.

Patetica este pe cît de frumoasă, pe atît de periculoasă pentru dirijor. Depinde de foarte puțin ca să o scufunde în dulcegărie și vulgaritate. Primejdia îl pîndește la tot pasul. Cu o savantă siguranță, cu o nesfîrșită dozare a valorilor și nuanțelor, Markevitch s-a păstrat permanent pe culmile „olimpiene" ale artei făcîndu-ne să gustăm, poate ca niciodată, muzica lui Ceaikovski, să înțelegem sentimentul atît de sincer și adînc ce o însuflețește și să prețuim orchestrația realizată cu o adevărată măiestrie. Se scrie tot mereu în critica muzicală despre „arcul mare al arhitecturii" și nu mai puțin despre „cizelarea meșteșugită a detaliilor". Ferindu-ne de asemenea poncife nu putem să nu subliniem totuși construcția magistrală, realizată de Markevitch, în care toate amănuntele, elegant evidențiate se integrau în chip strălucit. Dar dincolo de acestea am deslușit atmosfera generată de dirijor (de altfel cu mijloace de exteriorizare uimitor de simple). Este aproape curios cum acest om — fizicește de o mare gingășie — reușea să creeze cu gesturi foarte simple, lovituri de trăznet și crescendo-uri năpraznice. În vreme ce dextra marca metronomic măsura, nuanțele de toate categoriile erau indicate cu mîna stîngă, ce se desfășura parabolic și fără umbră de emfază. Am pomenit mai sus de atmosferă. Nu ne depărtăm. Dirijorul urmărește totdeauna — aceasta a devenit la el o profesiune de credință — integrarea operei de artă în epoca respectivă. „Meșteșugul artistului — spune undeva Markevtich — constă în a-și regla inima după marea pulsație a lumii pe care o străbate..." Și într-adevăr, *Patetica* ne-a fost restituită în acea atmosferă romantică (dar nu romanțioasă) *fin du siècle*, a lumii pe care a trăit-o Ceaikovski și la care am vibrat, pentru o oră, toți cei ce am urmărit-o într-o prezentare de superioară ținută artistică.

Dar a venit pauza și apoi *Sacre du Printemps* care ne-a arătat, pe de o parte consecvența lui Markevitch față de principiile sale, pe de altă parte largile și complexele-i potențe dirijorale. Ne explicăm.

La distanță doar de două decenii, muzica din *Sacre* este se poate spune, la antipodul celei din *Patetica* de Ceaikovski: aflăm o mare libertate a scrieturii, care nu mai ține seama de tradiție, atît sub raportul ritmicii cît și al tonalității, agregații armonice nemaiuzitate, o polifonie foarte dezvoltată, în același timp o politonalitate de o îndrăzneală surprinzătoare. Cu o energie de oțel și cu o precizie infailibilă, Markevitch — mare admirator al lui Strawinski de altfel — a susținut (pe de rost) întreaga desfășurare a unei partituri în care diversitatea, în succesiune, a ritmurilor ca și pluralitatea firelor melodice atinge deseori puncte de culminație extremă. Așa cum a reușit să se integreze perfect *Pateticii*, de data aceasta a trăit făcîndu-ne să trăim și noi, întreg sensul acestor pagini (care azi nu mai scandalizează însă pe nimeni, Strawinski fiind „un mare clasic" cum l-a socotit, profetic, cu zeci de ani în urmă, Paul Valéry). Întreg elanul vital, fuga ritmică și dinamică violentă erau ale unei alte epoci, ale unui alt spirit. Din punct de vedere al tehnicii dirijorale, Markevitch ne-a oferit prilejul, rar, de a aprecia, între altele, uluitoarea sa capacitate de a-și împărți distributiv atenția solicitînd intervenții simultane, dar foarte diverse, ale

grupurilor instrumentale, în afara iregularității ritmice pe care o supraveghea și domina, fără greș.

Trebuie să arătăm, spre cinstea orchestrei, că a făcut față cu succes multiplelor exigențe ale partiturii, ale dirijorului. Acordată, ca niciodată, a cîntat cu o atenție decuplată, corect, nuanțat, cu mult avînt, fiind antrenată de puternica personalitate artistică a dirijorului. „Poate a cîntat puțin contractat — ne-a împărtășit a doua zi după concert impresiile sale, Igor Markevitch — dar ochestra simfonică a Radioteleviziunii este o formație excelentă. Veniți, și la al doilea concert, sînt sigur că va cînta mult mai destins"... Fapt este că Markevitch a cucerit cu arta sa, fără efort, pe toți cei ce l-au urmărit și nu puteam aștepta o mai elegantă replică la aceasta decît promisiunea că va reveni în mijlocul nostru în viitorul Festival „George Enescu".

J.-V. PANDELESCU

„Cosi fan tutte" la T.O.B.

„Cosi fan tutte" de Mozart evidențiază înainte de orice efortul depus pentru organizarea unui repertoriu la T.O.B., interesant pentru public și în același timp util progresului profesional al colectivului respectiv. Clară, simplă dar profundă, construită cu un genial simț dramatic-muzical, opera lui Mozart permite interpreților să-și vadă defectele de execuție fără prea multă dificultate. De aici, avantajul unei realizări îngrijite, un pas făcut pe calea perfecționării tehnice, satisfacția unui succes de fond răsfrînt asupra fiecărui factor artistic.

Teatrul și muzica de epocă, prezentate într-o viziune adaptată gustului contemporan, a constituit evident preocuparea principală a realizatorilor, comedia desfășurîndu-se natural, decent, fără subliniree exagerată a humorului grotesc. Hero Lupescu, în regie, a imprimat spectacolului o dinamică vie, cu multă economie de mijloace. El a pus în lumină comicul cu moderația unui om de bun gust artistic, înzestrat cu frumoasa calitate de a se încadra în atmosfera muzicii fără a recurge la compromisuri. Admirabile, decorurile și costumele Paulei Brîncoveanu au avut darul de a crea întregii acțiuni un cadru de autentică valoare expresivă. Desfășurarea spectacolului în două secțiuni mari, cu o singură pauză, prezentarea în paralel a două planuri scenice, sugerarea schimbării decorurilor prin jocul luminilor și micile modificări de recuzită, și multe alte idei interesante, reprezintă de fapt elemente bine gîndite, subordonate tendinței de a evita statica și monotonia pe care muzica singură, chiar la nivelul unei excelente execuții nu le-ar fi putut ocoli.

Această afirmație nu are intenția de a minimaliza rolul părții muzicale, preponderent în operă.

Mircea Popa, șef de orchestră cu experiență multilaterală, și-a spus desigur cuvîntul principal în realizarea spectacolului, transmițînd orchestrei, soliștilor și corului amprenta autenticității stilistice, precizia, dinamica, într-un cuvînt suflul său creator. Colocviul său cu orchestra pe care o tratează la nivelul simfonicului, s-a desfășurat într-o deplină înțelegere reciprocă de la primele măsuri ale uverturii pînă la finele operei. La gestul său precis, în tutti sau pe compartimente, instrumentele au răspuns relieffînd cu subtilitate elementele tematice în planuri multiple de nuanțe și culori astfel încît, neînsemnatele accidente tehnice inerente unui spectacol de proporții mari au apărut estompate în fața sonorității închegate, a acordajului atent, ritmului inciziv și elasticității acompaniamentului.

Colaborarea lui Mircea Popa cu scena relevă cunoașterea tematică a secretelor teatrului liric, factor important în cazul operei „Cosi fan tutte", lucrare dificilă pentru cei șase soliști atît de solicitați din punct de vedere vocal tot timpul spectacolului. Sprijiniți cu competență de dirijor și orchestră, Magda Ianculescu (Fiordiligi), Victoria Drăgănescu (Dorabella), Constantin Dumitru (Gugliemo), Iolanda Mărculescu (Despina) și Constantin Gabor (Don Alfonso), au putut susține astfel partea solistică cu dezinvoltura și siguranța pe care o dă deplina stăpînire a rolului și experiența artistică.

Remarcabile, scenele de ansamblu (sextetul din actul I și cele două finale) au strălucit prin vervă și echilibru sonor, recitativele, admirabil urmărite de Anca Niculescu (din păcate nu la clavecin), prin spontaneitate și dinamism. Alături de nume bine cunoscute, tinerii Victoria Drăgănescu și Constantin Dumitru au evoluat în premieră cu o ținută artistică surprinzătoare, justificînd dorința spectatorilor de a-i revedea și în alte roluri importante; Iolanda Mărculescu a făcut încă odată proba excelentelor sale calități scenice și muzicale; Magda Ianculescu și Valentin Teodorian, titularii celor mai dificile arii (actul I) s-au integrat, cu unele rezerve de ordin stilistic, în atmosfera serii mozartiene la înălțimea calităților cunoscute, iar Constantin Gabor a făcut un Don Alfonso plin de humor, contribuind cu simțul său de ansamblu și precizia intonațională cu totul meritorie la realizarea celor mai bune momente din spectacol.

Cosi fan tutte e un spectacol cu semnificația unui moment bun în viața noastră muzicală.

AL. ȘUMSKI

Un interesant ciclu de emisiuni radiofonice

Datorită posibilităților de pătrundere, pe calea undelor, în cele mai îndepărtate colțuri ale țării, emisiunile radioteleviziunii constituie un important factor educativ. Realizatorii acestor emisiunii încearcă să trezească un cît mai viu interes în rîndurile ascultătorilor, prin teme și modalități variate (montaje, scenarii, reportaje, interviuri etc.), de la cele mai accesibile pînă la cele mai complexe. Ultimii ani au marcat în activitatea radioteleviziunii o îmbunătățire sensibilă și putem spune că în prezent radioteleviziunea satisface într-o bună măsură cerințele educației artistice, contribuind la dezvoltarea culturală multilaterală a oamenilor muncii.

Dintre emisiunile muzicale valoroase se remarcă ciclurile consacrate muzicii românești: „Din trecutul muzicii românești", „Istoria teatrului liric românesc", „20 ani de succese ale culturii muzicale românești" și, mai recent „Pagini din istoria muzicii românești". Asupra emisiunilor acestui ciclu, inaugurat în stagiunea radiofonică 1964—1965, ne vom opri deoarece el abordează principalele etape de evoluție ale muzicii românești. Difuzarea acestui ciclu reprezintă, credem, alături de importanța sa educativ-estetică în genere, un aport considerabil la cunoașterea bogatelor tradiții, pe care se sprijină cultura muzicală românească contemporană.

Compozitori și muzicologi ca Romeo Ghircoiașiu, Doru Popovici, Gheorghe Ciobanu, Vasile Donose, Cristian Ghenea și Vasile Tomescu, au reușit să elaboreze emisiuni interesante, temeinic documentate, analizînd o lungă perioadă a istoriei muzicii românești, de la cele mai vechi mărturii ale cîntecului și dansului de pe teritoriul țării noastre, pînă la manifestările muzicii profesionale românești din secolul al XIX-lea.

Urmărind o periodizare, ciclul a scos în evidență rolul deosebit pe care cultura populară l-a avut întotdeauna în formarea și închegarea fenomenului muzical românesc ca expresie a aspirațiilor de veacuri ale poporului nostru. Sînt de asemenea de relevat eforturile în direcția definirii profilului muzicii românești în contextul culturii celorlalte popoare. Emisiuni ca: „Geneza muzicii pe teritoriul țării noastre", „Evoluția muzicii noastre în perioada sclavagismului", „Viața muzicală în timpul feudalismului timpuriu și dezvoltat", „Cultura noastră muzicală în epoca de formare a națiunii române", au pus în lumină existența unor practici muzicale populare și profesioniste și mai ales legătura organică dintre diferitele manifestări muzicale și tendințele progresiste ale gîndirii sociale și filozofice, proprii acestei perioade. În această ordine de idei, ciclul a definit ca trăsătură principală a vieții muzicale românești din secolele XVII și XVIII de exemplu, predilecția muzicienilor autohtoni, sau veniți de peste hotare, pentru muzica instrumentală. Tot în această perioadă se conturează preocupările în domeniul culegerii de folclor care, începînd cu Dimitrie Cantemir și continuînd cu Iosef Sulzer și cu Anton Pann mai ales, constituie unul dintre sectoarele importante ale vieții muzicale românești. Convingător a fost subliniat rolul lui Anton Pann în acțiunea de „românire" (după propria sa expresie) a cîntecului de stranã precum și importanța culegerii „Spitalul amorului", remarcabilă contribuție la cristalizarea „cîntecului de lume", a romanței orășenești.

Un capitol valoros, bogat în date semnificative a fost acela referitor la dezvoltarea muzicii românești în secolul al XIX-lea. Scoțînd în evidență pătrunderea ideilor progresiste — din perioadele premergătoare revoluției de la 1848, unirii Țărilor române (1859) și războiului pentru independență (1877) — în viața muzicală, ca de altfel și în celelalte sectoare ale culturii noastre, autorii au subliniat că genurile care au înflorit atunci au fost mai cu seamă din sfera teatrului liric — vodevil, muzică de scenă, operetă, operă. Acestea, datorită capacității lor de exprimare mai directă a unui conținut izvorît din viața poporului, aveau o mare forță educativă și patriotică.

Dintre manifestările care au contribuit la cultivarea gustului pentru artă al publicului și la crearea unui climat muzical, sînt de menționat și diferitele turnee ale unor trupe de operă italiană, franceză, germană, precum și concertele date de mari virtuozi din acea vreme, bunăoară compozitorul Franz Liszt. În același timp, din emisiunile difuzate a reieșit rolul hotărîtor al artiștilor și muzicienilor autohtoni care, înfruntînd greutăți materiale și piedicile specifice societății de atunci, s-au străduit să pună bazele unui învățămînt muzical românesc, și ale unei vieți stabile de concert, luptînd totodată să creeze teatre românești permanente de operă și operetă. În afara lucrărilor aparținînd genului teatrului liric, în secolul XIX apar și primele piese corale, vocal-simfonice, simfonice și de cameră, care premerg oarecum marilor creații enesciene. Contribuțiile creatorilor din această etapă au constituit o bogată tradiție, iar cercetarea lor permite să deslușim o continuitate istorică, direcționarea firească a dezvoltării creației românești de mai tîrziu. Autorii emisiunilor au supus adesea aceste aspecte unei analize aprofundate.

Din desfășurarea emisiunilor s-au desprins cu claritate legăturile obiective dintre manifestările culturale în general și aspectele muzicale în special, stabilite pe baza interpretării științifice a unor date și documente (cele mai multe inedite) arheologice, istoriografice și literare. Pe alocuri însă, unele prezentări s-au limitat doar la simpla consemnare a unui fapt, a unui document, fără a-l analiza, fără a-i pătrunde semnificațiile. Alteori, amplele referiri istorice și culturale, politizările excesive nu au reușit să explice, așa cum ar fi fost necesar, fenomenul muzical propriu-zis (de pildă muzica românească în feudalismul dezvoltat). În emisiunea consacrată evoluției muzicii vocal-simfonice românești din veacul trecut nu s-au definit caracteristicile acestui gen. Faptul că prima exemplificare începe cu corul „Hora muncitorilor" de Alexandru Flechtemacher surprinde pe ascultător provocîndu-i confuzie în ce privește începuturile muzicii vocal-simfonice românești.

Evident, o temă de o asemenea amploare, care presupune o documentare vastă, nu putea fi epuizată într-un număr relativ restrîns de emisiuni. Neputînd învinge această circumstanță care le-a „mărginit", unele emisiuni s-au înfățișat unilateral și insuficient omogenizate; prețioasele date muzicale și analizarea unor creații nu au fost întotdeauna însoțite de situarea istorico-socială în contextul general al culturii românești din diferitele epoci. Aspectul, invers am spune, adică axarea discuției mai mult pe elementul istoric decît pe cel muzical (exces de „generalitate" și vagă referire „la obiect") a fost de asemenea o imperfecțiune a emisiunilor. Era de dorit o explicare mai largă a fenomenului muzical prin definirea științifică atît a condițiilor cît și a caracteristicilor limbajului.

Exemplificările muzicale la unele emisiuni s-au redus, din păcate, doar la simple „anunțuri" de lucrări, ceea ce socotim că a diminuat interesul ascultătorilor, care nu s-au putut astfel lămuri asupra conținutului lucrărilor, fiind în același timp „scutiți"

și de detalii de ordin muzical. Întrucît este vorba de emisiuni radiofonice, considerăm că ar fi utilă o mai judicioasă îmbinare între latura muzicală și cea literară, aceasta din urmă fiind apță să ajute înțelegerea muzicii. De asemenea, ar fi fost necesară stabilirea punctelor comune ale muzicii cu gîndirea filozofică și socială precum și cu celelalte arte. Legătura aproape exclusivă, pe care au urmărit-o autorii, dintre viața muzicală și mișcarea teatrală, este desigur o caracteristică esențială dar nu unică în întreg complexul culturii noastre muzicale din veacul trecut.

Cu toate aceste rezerve, organizarea difuzării unui asemenea ciclu este o valoroasă inițiativă pe care o apreciem în mod deosebit. El se înscrie pe linia preocupărilor actuale de întocmire a „Istoriei muzicii românești". În acest sens, socotim că emisiunile ciclului, oferind un material cît mai amplu pentru explicarea fundamentată a fenomenului muzical, vor putea suscita un real interes și vor putea constitui un ajutor prețios și un stimulent puternic în cercetările muzicologilor noștri. Dincolo de valoarea lui pur informativă, este de la sine înțeles oportunitatea continuării ciclului „Pagini din istoria muzicii românești", deoarece cultura muzicală din secolul nostru prezintă numeroase trăsături ale căror origini în creația din trecut e necesar să fie studiate și aprofundate.

Peisajul bogat al muzicii românești contemporane, în care se dezvoltă — într-o unitate generală de concepție — stiluri și personalități creatoare de o mare diversitate, trebuie prezentat în toată complexitatea formelor de manifestare. Iubitorii de muzică din întreaga țară sînt dornici a-și îmbogăți necontenit cunoștințele în această direcție. De acest deziderat va trebui, credem, să se țină seamă în emisiunile următoare, cuprinzîndu-se multiplele aspecte ale activității noastre muzicale actuale, analizîndu-se principalele direcții de dezvoltare și stabilindu-se, prin judecăți de valoare competente și definitorii asupra fiecărui compozitor, locul din ce în ce mai important al creației românești în ansamblul muzicii universale.

O lărgire a cercului de colaboratori care să contrebuie la realizarea unor emisiuni de un ridicat nivel muzicologic (contopind armonios caracterul științific cu accesibilitatea) este o sugestie — corespunzătoare înaltelor imperative culturale actuale — pe care redacția de educație muzicală a Radioteleviziunii și responsabilul ciclului, Vasile Donose, nădăjduim că o vor adopta în mod cît mai constructiv și creator, pentru emisiunile viitoare.

SILVIAN GEORGESCU

Toamna muzicală la Cluj

Organizat cu ocazia aniversării a 10 ani de la întemeierea Filarmonicii de Stat, festivalul „Toamna muzicală la Cluj" (care s-a desfășurat între 22 septembrie — 19 octombrie 1965), a prilejuit clujenilor iubitori de muzică audierea unor concerte și recitale de frumoasă ținută artistică manifestări semnificative pentru bogata viață muzicală ce pulsează astăzi în acest oraș.

Provenind din vechea Filarmonică înființată între anii 1947—1948 și formată inițial din membrii orchestrei Operei Române, orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat din Cluj, a luat ființă în 1955, adăugîndu-se — ca o împlinire firească — ghirlandei de instituții muzicale deja existente ale orașului (Opera română, Opera maghiară de Stat, Conservatorul „C. Dima" „Școala de muzică). Dezvoltîndu-se neîncetat sub imboldul muncii desfășurate în școala muzicală clujeană și a eforturilor competente și entuziaste ale venerabilului profesor și dirijor Antonin Ciolan — „un patriarh al baghetei românești", cum l-a denumit dirijorul sovietic Ghenadi Rojdestvenstki — tînăra formație s-a maturizat treptat, devenind în scurt timp unul din colectivele simfonice importante ale țării și consolidîndu-și un tot mai bun renume în promovarea unui repertoriu care cuprinde alături de pagini ale muzicii preclasice, clasice și romantice, creația contemporană universală și românească. Sînt semnificative în acest sens cronicele apărute de-a lungul anilor în presa din țară și străinătate (în stagiunea trecută orchestra a întreprins un turneu în R.S.F. Jugoslavia) care subliniază „calitatea sonorității", „precizia intonației"", „interpretarea aprofundată a textului muzical", „omogenitatea colectivului", „elanul și entuziasmul ce-l caracterizează", precum și faptul că filarmonica clujeană e „promotoarea atîtor prime audiții de muzică contemporană și românească".

În cadrul festivalului „Toamna muzicală la Cluj", atît concertele prezentate de orchestra simfonică a filarmonicii, cît și recitalele unor artiști oaspeți s-au bucurat de aprecirea unanimă a melomanilor și specialiștilor.

Rolul deschiderii festivalului a revenit formației italiene de cameră „I solisti veneti", care a concertat în Sala Mare a Casei Universitarilor, sub conducerea dirijorului Claudio Scimone. Cultivînd cu precădere muzica preclasică, solii artei italiene au prezentat un program atractiv ce a cuprins alături de piese concertante de Vivaldi, Geminiani, Rossini, Albinoni, și „Amurg de toamnă" de Alfred Alessandrescu, ca un semn de omagiu adus muzicii românești. Deosebit de bine conturat stilistic, evidențiindu-se subtilități polifonice și alternanțele „concertino", „tutti", a apărut Concerto grosso în sol minor de F. Geminiani.

Trei zile mai tîrziu, în aceeași sală, artistul poporului din U.R.S.S., pianistul Sviatoslav Richter a susținut un recital extraordinar, cuprinzînd Sonata în Si major de Schubert, Intermezo-urile în la minor și mi bemol minor de Brahms, Balada în sol minor și Rapsodia în Mi bemol major de același compozitor, precum și marea Sonată în si minor de Liszt. Marele pianist a dăruit auditorilor clujeni neuitate momente de elevație artistică, impresionînd nu numai prin spontaneitatea, naturaleța tălmăcirilor, respectul fidel față de partitură, prelucrarea minuțioasă a fiecărui amănunt, poezia și plasticitatea imaginilor ci și prin emoția unică pe care a transmis-o.

Deschiderea oficială a festivalului „Toamna muzicală la Cluj", încredințată orchestrei simfonice a Filarmonicii sub conducerea artistului poporului Antonin Ciolan — prim director al filarmonicii — a avut loc sîmbătă 2 octombrie cu un concert festiv Beethoven. Interpretarea Simfoniei a VII-a și a Con

certului pentru vioară și orchestră (solist artistul emerit Ștefan Ruha), a dezvăluit o adîncă pătrundere a mesajului acestor două capodopere. Publicul a ovaționat cu entuziasm colectivul clujean. Antonin Ciolan a dovedit cu acest concert, încă o dată extraordinara-i vitalitate, oferind în simfonie acea impresionantă desfășurare artistică pe care o conferă concepția interpretativă a unui artist aflat la apogeul carierei după o viață întreagă de muncă și strădanii depuse pe ogorul artei.

Așteptat cu viu interes, celebrul dirijor italian Roberto Benzi a apărut la pupitrul filarmonicii clujene cu Liszt: „Preludiile" și Concertul în Mi bemol major pentru pian și orchestră (solist Gheorghe Halmoș —artist emerit) și Strawinski: „Petrușca", confirmînd renumele pe care i l-au creat manifestările sale artistice timpurii. Stăpînirea deplină a sensurilor partiturii, reliefarea pregnantă a liniei melodice, redarea tuturor subtilităților de orchestrație sînt calități care s-au vădit cu deosebire în execuția suitei a II-a de balet „Petrușca", cu atît mai mult cu cît imprimînd aici toată precizia necesară ritmicei atît de diverse, dirijorul a comunicat lucrării un intens dinamism. Remarcabilă a fost de-a lungul întregului concert participarea orchestrei prin siguranța atacurilor, calitatea sunetului, gradarea intensităților, coloritul pasajelor cu intervenții solistice. (De menționat în special rezultatele obținute de concertmaestrul Vasile Horvath — vioară, Gheorghe Mușat — trompetă, Augustin Kedveș — corn, Zoltan Kovacs — timpan, Ioan Riteș și Ioan Coilă — clarinet și Gheorghe Lungu — trombon).

În cadrul filarmonicii clujene activează și două formații de cameră: cvartetul de coarde și cvintetul de suflători. Sînt compartimente bine înghegate, membrii lor dovedind dragoste pentru genul muzicii de cameră. O confirmare a pregătirii lor intense și rodnice au adus-o recitalele susținute în 5 și 15 octombrie, în cadrul festivalului „Toamna muzicală la Cluj".

Prezentîndu-se cu lucrări de D. Milahud, P. Hindemith, Liviu Comes și A. Schonberg, membrii cvintetului (Octavian Simon — flaut, Martin Szöverdi — oboi, Ioan Riteș — clarinet, Bela Barabas — fagot, Augustin Kedves — corn) au dat din plin măsura posibilităților lor în ceea ce privește tălmăcirea unor pagini ale muzicii contemporane, printr-o perfectă sincronizare a instrumentelor, o articulare subtilă a temelor, o gradație atentă a tempo-urilor.

Programul cvartetului de coarde, format din Ștefan Ruha — vioara I-a, Vasile Horvath, vioara II-a, Vasile Filip, violă, Iacob Dula, violoncel, a cuprins : Cvartetul în Re major op. 76 de Haydn, o primă audiție pe țară; Cvartetul în mi minor nr. 6 de Wilhelm Berger, distins cu premiul I la Concursul internațional de la Liege din 1965, și Cvartetul în Mi-bemol major, op. 127 de Beethoven. Din interpretarea dată acestor lucrări s-a desprins : precizia atacurilor, o bună frazare, suplețea arcușelor. Stăruința și studiul îndelungat al instrumentiștilor în vederea aprofundării conținutului lucrărilor executate, s-au întrezărit mai ales în felul în care au izbutit să redea sensul dramatic, pe alocuri chiar dureros al atît de dificilului cvartet op. 127 de Beethoven.

La reușita programelor incluse în cadrul festivalului „Toamna muzicală la Cluj" au contribuit și soliști și dirijori din București precum și corul Filarmonicii de Stat „G. Enescu". Astfel, în 9 și 10 octombrie, Mircea Basarab a dirijat de la pupitrul filarmonicii clujene, Rapsodia II-a de G. Enescu, Concertul pentru vioară și orchestră nr. 3 în Sol major de Mozart (solistă Dina Schneidermann din R. P. Bulgaria) și cantata scenică „Carmina burana" de Carl Orff (soliști: Emilia Petrescu, Octav Enigărescu și tenorul Constantin Ionescu), cu concursul corului Filarmonicii de Stat „G. Enescu" și al corului de copii al Școlii de muzică din Cluj. O mențiune specială merită execuția lucrării vocal-simfonice, care datorită frumoaselor nuanțări ale orchestrei și corurilor a pus în lumină nu numai expresivitatea partidelor vocale ale soliștilor, ci și acea puritate și simplitate caracteristică muzicii orffiene.

Mircea Cristescu, căruia îi revine un rol important în evoluția orchestrei filarmonicii clujene datorită colaborărilor sale constante și fructuoase cu această formație, a evoluat în 12 octombrie cu un program în care au figurat „Simetrii" de Cornel Țăranu, Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor de Mendelssohn Bartholdy (solistă Suna Kan din Turcia) și Simfonia I-a de Brahms. Și cu această ocazie, orchestra, răspunzînd cu elan solicitărilor dirijorului, s-a făcut apreciată prin amploarea volumelor sonore realizate, poezia pasajelor lente, vioiciunea și strălucirea mișcărilor rapide. În mod deosebit s-au evidențiat violonistul Vasile Horvath, oboistul Dionisie Simo, cornistul Ion Olteanu pentru meșteșugul cu care au susținut minunatele pasaje cu caracter solistic încredințate de Brahms acestor instrumente în simfonia în do minor.

Conducerea concertului de închidere a festivalului a fost încredințată dirijorului permanent al orchestrei, Emil Simon. El a insuflat lucrărilor incluse în program, dinamism și vigoare (în Concertul pentru orchestră de coarde de Sigismund Toduța, acea ambianță intimă, visătoare proprie desfășurării Concertului în Re major pentru violoncel și orchestră de Haydn (solist Radu Aldulescu), precum și o scînteietoare varietate ritmică (în „Simfonia în trei părți" de Igor Strawinski). Scriitura tehnică remarcabilă a acestei ultime lucrări reclamînd în diversele grupe ale ansamblului orchestral executanți de prim rang, și-a găsit o tălmăcire corespunzătoare la membrii orchestrei clujene (între care trebuie citați pentru eficiente intervenții cu rol solistic flautistul Alexandru Poduțiu, fagotistul Arcadie Soroșan, precum și întreaga partidă a corzilor și suflătorilor de alamă).

Toate aceste manifestări muzicale prilejuite de festivalul „Toamna muzicală la Cluj" — la început de stagiune — sînt de bun augur. Ele oferă auditorului clujean din ce în ce mai numeros și mai exigent, premizele și garanția unor realizări viitoare încă mai valoroase. În același timp ele constituie verigi ale unui lanț de succese ce se anunță din ce în ce mai mari. în dezvoltarea necontenită a prestigiului cultural-artistic al Clujului.

RODICA OANA POP

Din sumarele revistei „Muzica" pe anul 1965

I

ARTICOLE EDITORIALE ŞI CU CARACTER DE ORIENTARE

* * * Comitetului Central al P.C.R. — Tovarăşului Nicolae Ceauşescu, **7,** 1.

* * * Destinul măreţ al României socialiste, **8,** 5.

* * * Dezbaterea Proiectului de directive şi al Proiectului Constituţiei, **7,** 6.

* * * Din planul de perspectivă al creatorilor şi interpreţilor, **6,** 8.

* * * Din Rezoluţia C.C. al P.C.R., **8,** 9.

DUMITRESCU ION, Pe drumul luminos al României socialiste, **7,** 2.

* * * Imn Patriei, **12,** 1.

* * * Manifestări artistice de seamă, **8,** 11.

* * * Muzica uşoară şi dezideratele actuale, **1,** 4.

* * * Satisfac oare programele de concert exigenţele publicului ? **1,** 1 : **4,** 9 ; **10,** 8.

* * * Săptămînii muzicii româneşti. **7,** 13.

* * * Spre noi izbînzi creatoare, **6,** 1.

* * * Succese ale muzicii româneşti în lume, **8,** 19.

II

DISCUŢII — STUDII

AVACHIAN G.. Cum sprijinim creşterea artistică a tinerilor solişti, **5,** 34.

BĂLAN TH., Spre o unificare în metoda de predare a artei cîntatului la pian. **11,** 19.

BERGER WILHELM, Aspecte caracteristice ale sonatei româneşti contemporane. **2,** 2.

BERGER WILHELM, Aspecte ale polifoniei moderne. **4,** 1.

BRĂILOIU CTIN., Lărgirea sensibilităţii muzicale faţă de creaţia folclorică şi extra-occidentală, **10,** 24.

BREAZUL GEORGE, Alecsandri şi muzica. **9,** 13.

BUGEANU CONSTANTIN, Problema repertoriului şi specificul Orchestrei Simfonice a Cinematografiei. **4,** 9.

BUGEANU CONSTANTIN, Preludiul la unison de G. Enescu. **5,** 19.

CONSTANTINESCU GR., Opinii ale compozitorilor Wilhelm Berger, Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah şi Aurel Stroe. **11,** 1.

CERNOVODEANU MARIA. Pianul instrument de cultură muzicală. **11,** 22.

COTTESCU, PANAIT VICTOR. Pregătirea regizorilor de operă. **3,** 23.

EREMIA DUMITRU, Cîteva aspecte ale muzicii de fanfară. **12,** 31.

FIRCA GHEORGHE, Muzicologia contemporană şi problemele limbajului muzical **3,** 28.

FIRCA GHEORGHE, Muzica şi formarea spirituală a omului de azi. **12,** 13.

GEANTĂ IONEL, Probleme actuale ale studiului viorii, **2,** 27.

GHIRCOIAŞIU ROMEO, Scurt istoric al învăţămîntului muzical din Cluj. **2,** 33.

GHIRCOIAŞIU ROMEO, Trăsături stilistice în evoluţia creatoare a lui G. Enescu. **5,** .6

GRIGOROVICI LUCIAN, Armonia lui Paul Hindemith. **9,** 31.

MANOLIU GEORGE, Cum sprijinim creşterea artistică a tinerilor solişti. **3,** 18.

MARBE MYRIAM, Varietatea tematică şi unitatea structurală în lucrări de cameră de G. Enescu. **5,** 21.

MENDELSOHN ALFRED, Agogica — trăsătură de unire între interpretarea şi creaţia muzicală. **1,** 22.

MUZICA, Pe marginea participării baletului Teatrului de operă şi balet la un festival internaţional, **12,** 5.

NANU TRAIAN, Reorganizarea activităţii în domeniul muzicii de cameră, o necesitate stringentă. **10,** 1.

* * * Ne vorbesc dirijorii din ţară. **6,** 18.

POP DUMITRU, Despre tradiţie şi inovaţie. **12,** 27.

POPA AUREL, Creşterea artistică a tinerilor interpreţi. **12,** 33.

UNGUREANU DUMITRU. Valorificarea posibilităţilor interpretative ale clarinetului. **12,** 29.

VOVU-C. IONESCU, Însemnări de partener. **12,** 34.

III

CREAŢIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

BASACOPOL PETRA CARMEN, Un balet pe teme etern omeneşti **7,** 18.

BUGHICI DUMITRU, Simfonia a II-a de W. Berger. **8,** 23.

* * * Cenaclul secţiei simfonice, („Zorile de aur" de Gh. Dumitrescu), **1,** 7.

CONSTANTINESCU GRIGORE, Şase schiţe pentru orchestră de A. Mendelsohn. 2, 39.

CONSTANTINESCU GR., „Cantica humana" de Fr. X. Dresler. **9,** 12.

CONSTANTINESCU, GRIGORE, Simfonia de Adrian Raţiu. **12,** 24.

DERIETEANU GEORGE, Noi piese corale româneşti, **1,** 20.

DRAGA GEORGE, Simfonia a II-a de Wilhelm Berger, **1,** 8.

DRAGA GEORGE, Cantata a II-a de Ştefan Niculescu, **1,** 9.

DRAGA GEORGE, Cvartetul nr. 6 de W. Berger, **10,** 27.

DRAGA GEORGE, Cantata a III-a de cameră de St Niculescu **7,** 30.

DRAGEA EMIL, Divertismentul pentru cvintet de suflători de Liviu Comes. **9**, 11.
FIRCA LILIANA, „Cîntec apelor țării" de Gh. Costinescu. **4**, 20.
F. G., „Intoarcerea din adîncuri" de M. Jora la Cluj, **12**, 42.
GLODEANU LIVIU, Concertul pentru două orchestre de coarde de Ludovic Feldman, **4**, 16.
KLEPPER WALTER, Cantata de cameră „Lupta cu inerția" de A. Vieru. **9**, 4.
LUPESCU HERO, Insemnări despre „Intoarcere din adîncuri" de M. Jora. **7**, 15.
NANU TRAIAN, Creația corală a lui Th. Bratu. **4**, 23.
* * * Opinii despre noi creații românești de muzică simfonică și de cameră. **5**, 1.
PANDELESCU J. V., Concertul pentru orchestră de Marțian Negrea. **2**, 38.
PAROCESCU NICOLAE, Opera „Prometeu" de Doru Popovici. **1**, 13.
POPOVICI DORU, „Simfonia Brevis" de Cornel Țăranu. **3**, 41.
POPOVICI DORU, Sonata pentru vioară de Dan Constantinescu. **8**, 28.
RAȚIU ADRIAN, Cantata „Comunistul" de A. Porfetye. **7**, 27.
STAN RADU, Concertul pentru vioară și orchestră de Carmen Petra. **12**, 21.
SUMSKI ALEXANDRU, „Coloana fără sfîrșit" de T. Olah. **3**, 41.
TOMESCU VASILE, George Breazul și muzicologia noastră. **10**, 10 ; **11**, 7.
ZORZOR ȘTEFAN, Cantata a III-a de Corneliu Cezar. **10**, 31.

IV

CULTURA MUZICALĂ

BĂLAN TH., Silvia Șerbescu. **10**, 33.
BALENI-POP V., Recviem de război de B. Britten. **1**, 43.
BALENI-POP V., George Niculescu-Basu. **2**, 47.
BARGĂUANU GRIGORE, Monografia dedicată conservatorului din București. **3**, 46.
BARGĂUANU GRIGORE, Concursul Marguerite Long-Jacques Thibaud. **10**, 45.
BRATU THEODOR, Ioan D. Chirescu. **2**, 8.
CASSIAN NINA, Arte prietene. **6**, 31.
CODREANU PETRE, Lexiconul compozitorilor și muzicologilor români (recenzie). **5**, 47.
CODREANU PETRE, Versul în lied și creația corală. **6**, 33.
CODREANU PETRE, Succesul corului de cameră „Madrigal" **9**, 42.
COLFESCU AL., Katia Popova în Traviata, Maria Mátyás în Faust, Fidelio cu dirijorul Gustav Koslik, Salvatore Puma în Aida și Othello. **1**, 45.
COLFESCU AL., Lucia di Lammermoor cu Suna Korad, Hajo Müller în Maeștrii cîntăreți, Dirijorul Ernest Marzenderfer **2**, 44.
COLFESCU AL., Muzeul T.O.B. **3**, 36.
COLFESCU AL., Interpreți în roluri noi. **9**, 37.
COLFESCU AL., Virginia Zeani și Nicolae Rossi-Lemeni, Cîntăreți italieni, T.O.B. la Sofia, Interpreți noi în roluri principale. **11**, 28—31.
COLFESCU AL., Elisabeth Schwarzkopf. **12**, 37.
COMIȘEL EMILIA, Corespondența lui C. Brăiloiu. **11**, 17.
CONSTANTINESCU GRIGORE, Muzică franceză. **2**, 38.
CONSTANTINESCU GRIGORE și DEVESELU VLADIMIR, Cum vedem viitoarea stagiune muzicală. **7**, 33.
COSMA OCTAVIAN, Antioh Cantimir și muzica epocii sale. **1**, 39.
COSMA VIOREL, G. Enescu în viața muzicală mondială, manifestări dedicate comemorării. **5**, 18.
COSMA VIOREL, Imagini vieneze. **9**, 44.
COSMA VIOREL, O monografie Enescu. **11**, 44.
CUCLIN DIMITRIE, „Tratat de estetică muzicală". **4**, 40.
DERIETEANU G., Corul Radioteleviziunii din Belgrad. **2**, 41.
DERIETEANU G., Corul de cameră „Madrigal". **5**, 38.
DERIETEANU GEORGE, La izvoarele noului — impresii din regiunea Galați. **6**, 20.
DEVESELU POPESCU, Dubravka Tomsic. **3**, 43.
* * * Dina Schneidermann. **4**, 47
DONCEANU FELICIA, Virtuțile și limitele unui spectacol. **9**, 40.
DONOSE V., Emil Monția. **5**, 37.
FLORIAN ION, Ioan Gr. Danielescu. **11**, 45.
FROST ANA, Sibiu. **2**, 46.
FROST ANA, Opereta „Suflet de artist". **5**, 43.
FIRCA GHEORGHE, Moscova — Erevan. **10**, 38.
FIRCA LILIANA, Béla Bartok (Preliminarii la un studiu de sinteză). **11**, 18.
GEORGESCU SILVIAN, Oradea. **5**, 46.
GEORGESCU SILVIAN, Un interesant ciclu de emisiuni radiofonice. **12**, 45.
GHECIU DIAMANDI, Compozitori oaspeți. **8**, 43.
GHECIU RADU, Nicolae Herlea. **6**, 29.
GRIGORIU THEODOR, Muzica și cea de a șaptea artă. **3**, 1.
H. P. M., Zile festive berlineze. **2**, 25.
HOFFMAN ALFRED, Primăvara la Praga. **8**, 35.
HERMAN VASILE, Sigismund Toduță. **6**, 22.
VOVU C. IONESCU, Dmitri Bașkirov. **3**, 42.
VOVU-IONESCU C., Annie Fischer. **4**, 46.
VOVU-C. IONESCU, Sviatoslav Richter. **11**, 27.
GRIGOROVICI LUCIAN, Note și comentarii. **11**, 41.
JEREA HILDA, Insemnări muzicale din Paris. **2**, 20.
JEREA HILDA, Muzica și dansul. **6**, 41.
LEAHU AL., Louis Armstrong. **5**, 41.
MAIORESCU-GEORGE TOMA, Succesul Teatrului satiric „C. Tănase". **11**, 34.
MANOLIU G., George Enacovici. **5**, 36.
MANOLIU G., Isaac Stern, **12**, 42.
MARBE MYRIAM, Orchestra simfonică a Radioteleviziunii. **2**, 43.
NICULESCU ȘTEFAN, Anton Webern. **4**, 29.
PANDELESCU J. V., Dirijorul Tommaso Benintende — Neglia la T.O.B. **3**, 44.
PANDELESCU J. V., Dirijorii G. Prêtre, Aubuson și pianistul H. Datyner. **5**, 41.
PANDELESCU J. V. și EUGEN ATANASIU, Convorbiri cu muzicieni care ne-au vizitat țara. **6**, 11.
PANDELESCU J.—V., Festival Salzburg, 1965. **12**, 40.
PANDELESCU-J. V., Igor Markevitch, **12**, 44.
PAROCESCU N., Ansamblul de cîntece și jocuri din Tg. Mureș. **5**, 42.
PAROCESCU, NICOLAE, Folclorul în repertoriul ansamblurilor și orchestrelor simfonice. **11**, 25.
POP OANA RODICA, Toamna muzicală la Cluj. **12**, 47.
PORFETYE ANDREI, Două opere în sala de concert („Castelul prințului Barbă-Albastră", „Oedipus-Rex"). **1**, 43.
PINTER LAJOS, Tîrgu-Mureș. **11**, 37.
RĂDULESCU N., Ansamblul artistic național din R.P. Chineză. **2**, 40.
RĂSVAN C., Audiții ale Școlii de muzică nr. 1. **6**, 48.
SIMIONESCU MIRCEA, Bienala muzicală de la Zagreb. **8**, 31.
ȘUMSKI AL., Roberto Benzi. **11**, 23.
ȘUMSKI AL., Corul Radioteleviziunii și corul Filarmonicii. **12**, 19
ȘUMSKI AL. „Cosi fan tutte" la T.O.B., **12**, 45.
STAICU FLORIN, Cvartetul Prokofiev. **2**, 40.
TOMESCU VASILE, Toamna la Varșovia — 1964. **2**, 14.
TOMESCU VASILE, Dimitrie Cuclin la 80 de ani. **4**, 37.
TOMULESCU LILIANA, Profesoara noastră. **10**, 37.
ȚĂRANU CORNEL, „De la muzica de jazz la muzica simfonică". de A. Popa. **12**, 36.
URSEANU TILDE, Seri coregrafice pariziene, **8**, 45.
VOICULESCU DAN, Cluj. **2**, 45.
ZOTTOVICEANU ELENA, „Ion Vidu" de Viorel Cosma. **11**, 46.

V

DIN ACTIVITATEA MUZICALĂ DE MASĂ

HERTEA IOSIF, Muzica în satul de azi. 36.
RĂSVAN C., Activitatea artistică de amatori. **2**, cop. III.
RĂSVAN C., Elevii pe scena T.O.B **4**, 47.

C. R.

BIBLIOTECA CENTRALĂ SIBIU

Biblioteca cra
SIBIU

Cuprinsul

Imn Patriei 1

Diamandi Gheciu (muzica) Victor Tulbure (versurile)
Stejarul Romînesc 3

RĂSPUNDEREA ARTISTICĂ ŞI SPIRITUL MUNCII COLECTIVE

Pe marginea participării baletului Teatrului de Operă şi Balet la un festival internaţional din Paris 5

DISCUŢIE

Gheorghe Firca
Muzica şi formarea spirituală a omului de azi 13

ANIVERSĂRI

Al. Sumski
Corul Radioteleviziunii 19
Corul Filarmonicii de Stat „George Enescu" 20

G. F.
Corul Filarmonicii de Stat „Banatul" 20

CREAŢII ROMÂNEŞTI

Radu Stan
Concertul pentru vioară şi orchestră de Carmen Petra 21

Grigore Constantinescu
Simfonia de Adrian Raţiu 24

PROBLEME ACTUALE ALE STUDIULUI LA INSTRUMENTE DE SUFLAT

Dumitru Pop
Despre tradiţie, inovaţie şi cîteva propuneri 27

Dumitru Ungureanu
Valorificarea posibilităţilor interpretative ale clarinetului 29

Dumitru Eremia
Cîteva aspecte ale muzicii de fanfară 31

Aurel Popa
Creşterea artistică a tinerilor interpreţi 33

C. Ionescu-Vovu
Însemnări de partener 34

Cornel Tăranu
„De la muzica de jazz la muzica simfonică de A. Popa 36

PORTRETE DE INTERPREŢI

Alexandru Colfescu
Elisabeth Schwarzkopf 37

INTERVIUL NOSTRU

J.-V. P.
Dirijor Mircea Popa despre Festivalul Salzburg 1965 40

VIAŢA MUZICALĂ

G. Firca
„Întoarcere din adîncuri" de Mihail Jora la Cluj 42
G. Manoliu
Isaac Stern 42

J.-V. Pandelescu
Igor Markevitch 44

Al. Sumski
„Cosi fan tutte" la T.O.B. 45

Silvian Georgescu
Un interesant ciclu de emisiuni radiofonice 45

Rodica Oana Pop
Toamna muzicală la Cluj 47

Din sumarele revistei Muzica pe anul 1965

Sommaire

Hymne à la Patrie 1
Diamandi Gheciu (la musique) Victor Tulbure (les vers)
Le chêne roumain

LA RESPONSABILITÉ ARTISTIQUE ET L'ESPRIT DU TRAVAIL COLECTIF

En marge de la participation du ballet de l'opéra de Bucarest au Festival international de Paris 5

DISCUSSION

Gheorghe Firca
La musique et la formation spirituelle de l'homme d'aujourd'hui 13

ANNIVERSAIRES

Al. Sumski
Le Choeur de la Radio-Télévision 19
Le Choeur de la Philharmonie d'Etat „Georges Enesco" 20

CREATIONS ROUMAINES

Radu Stan
Le Concerto pour violon et orchestre, de Carmen Petra 21

Grigore Constantinesco
La Symphonie d'Adrian Raţiu 24

PROBLEMES ACTUELS POUR L'ETUDE DES INSTRUMENTS A VENT

Dumitru Pop
Sur la tradition, l'inovation et quelques suggestions 27

Dumitru Ungureanu
La mise en valeur des possibilités d'interprétation de la clarinette 29

Dumitru Eremia
Quelques aspects de la musique pour fanfare 31

Aurel Popa
L'éducation artistique des jeunes interpretes 33

C. Ionesco-Vovu
Notes d'un partenaire 34

Cornel Tăranu
De la musique de jazz à la musique symphonique 36

PORTRAITS D'INTERPRETES

Alexandru Colfesco
Elisabeth Schwarzkopf 37

NOTRE INTERVIEW

J. V. P.
Avec le dirigent Mircea Popa sur le Festival de Salzbourg 1965 40

LA VIE MUSICALE

G. F.
„Retour des Profondeurs", ballet de Mihail Jora, en première à Cluj 42
G. Manoliu
Isaac Stern 42

J. V. Pandelesco
Igor Markevitch 44

Al. Sumski
„Cosi fan tutte", au Teatre d'Opéra et de Ballet 45

Silvian Georgescu
Un cycle intéressant d'émission radiophoniques 45

Rodica Oana Pop
L'Automne musicale à Cluj 47

Sommaires de la revue „Muzica" en 1965

I. P. „Informaţia" — c. 4683

42.416

LEI 7